Mus. Th.
1579

us. th
1579

Hinrichs, Friedr

G

<36614836470017

<36614836470017

Bayer. Staatsbibliothek

150/22

1570.

Richard Wagner

und

die neuere Musik.

Eine kritische Skizze aus der musikalischen Gegenwart.

Halle.

Schrödel & Simon.

(Knapp's Sortimentsbuchhandlung.)

1854.

94 = A

Richard Wagner

und

die neuere Musik.

Eine kritische Skizze aus der musikalischen

Gegenwart.

Halle.
Schrödel & Simon.
(Knapp's Sortimentsbuchhandlung.)

1854.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorbemerkung.

Die folgenden Aufsätze sind im Laufe des Jahres unter dem Titel: „Zur Würdigung Richard Wagner's" in der Neuen Zeitschrift für Musik in Leipzig erschienen. Die Stellung der letzteren als Parteiblatt und der vielfach darin herrschende Ton, mit dem der Verfasser nichts gemein zu haben glaubt, die längeren Zwischenräume, welche die Publikation unterbrachen, manche Flüchtigkeit des Verfassers und besonders auch des Setzers, machen es jenem wünschenswerth, das Ganze noch einmal ungetrennt und in verbesserter Form — unter Zustimmung des Eigenthümers des genannten Blattes — dem Publikum vorzulegen. Der Verlauf des Ganzen ist hierbei nur wenig geändert: im Einzelnen sind dagegen durch Weglassungen und Zusätze ziemlich bedeutende Modificationen eingetreten, welche hoffentlich als Verbesserungen erscheinen werden. Der Verfasser bittet, ihn fernerhin nur für die jetzt gebotene Form verantwortlich zu machen. —

Sollte das Schriftchen Etwas dazu beitragen, einige herkömmliche Vorurtheile zu beseitigen, ein gerechtes Urtheil über R. Wagner vorzubereiten, so wäre sein Zweck vollständig erfüllt.

Halle, November 1853.

Friedrich Hinrichs.

I.

Richard Wagner hat in die schläfrige Gegenwart ein unerwartetes Leben gebracht — er ist, was bei unseren Zuständen schon etwas sagen will, namentlich als Musiker nicht mehr zu ignoriren, in musikalischen Fragen nicht mehr zu umgehen. Das Kunstwerk der Zukunft ist eine Größe der Gegenwart geworden. Die Leidenschaftlichkeit des Streites über seine Theorien und seine Opern hat schon darin einen eigenthümlichen Werth, daß es auf irgend einem Punkte doch wieder zu einem unmittelbaren, lebendigen Interesse gekommen ist, daß man überhaupt streitet und nicht lediglich der Dinge harrt, die da kommen sollen.

So kann es sich auch in den nachfolgenden Blättern nicht um ein farbloses, unparteiisches Urtheil im gemüthlichen Sinne der früheren Zeit handeln, die Unparteilichkeit und Parteilosigkeit identificirte: es soll vielmehr versucht werden, den Künstler, dem wir jene Anregung verdanken, von einem Standpunkte aus zu würdigen, der von dem seinigen durchweg verschieden ist. Die Unparteilichkeit, welche wir versprechen, kann daher nur die sein, jedes der Sache selbst fremde Motiv fern zu halten.

Suchen wir zunächst die Grundzüge der Wagnerschen Eigenthümlichkeit ins Auge zu fassen. Das Bedeutendste seiner künstlerischen Erscheinung ist für uns, um es von vorne herein auszusprechen, sein ganzes Verhalten zur Kunst selbst, der sittliche Kern, der in seinen musikalischen, wie literarischen Productionen liegt.

Die Alten nannten ihre Sänger gottbegeistert, sie ahnten eine höhere Macht in ihren Künstlern und fügten sich dem Zauber derselben um so williger. Für uns besteht die Macht des Kunstwerks in der Idee, die sich in ihm verkörpert und die in den Formen, im Scheine der Wirklichkeit über die der letzteren gesetzten Grenzen hinauszuführen weiß nach einem Jenseits, das — in irgend einem Sinne — der menschlichen Existenz nun einmal unentbehrlich ist. Die Musiker haben es nicht unmittelbar mit solchen Ideen zu thun, ihre Kunst ist nicht dazu berufen, diese zur Darstellung zu bringen; im schwankenden Medium des Tons kann sich zunächst nur die individuelle Empfindung mit ihren unberechenbaren Schwankungen und Nüancen Leben geben, gerade die subjective Färbung musikalischer Schöpfungen ist das sie eigentlich Charakterisirende. Aber weil es sich hier um den subjectiven Gehalt des empfindenden Menschen handelt, wird seine sittliche Durchbildung oder Zerfahrenheit hier besonders fühlbar, gerade in der unmittelbarsten Bewegung wird das anschaulich, was für sie das Treibende ist. Wir haben den sichersten Eindruck, ob der schaffende Geist ein nur auf sich bezogener, ein üppig nur in sich selbst ruhender ist, oder ob der Drang nach Erweiterung seines Wesens, aufopfernde Liebe in ihm mächtig ist, ob er nach sittlicher Befreiung ringt. Der

musikalische Ausdruck läßt sogar vielleicht den sichersten Schluß auf den sittlichen Werth des Künstlers zu, da es in anderen Künsten viel leichter ist, gewisse allgemeine Ideen, eine gewisse conventionelle Noblesse von Außen her aufzunehmen, als in der Musik, wo der Künstler schließlich nur sich selbst geben kann. So ist der musikalische Ausdruck ein Verräther, vor dem wir alle, die seine Indiscretionen zu fürchten haben, alle Unberufenen warnen wollen: nicht allein Armuth oder Reichthum des Talents, auch die Fülle oder den Mangel geistigen Strebens zieht er vor die Oeffentlichkeit, und diejenigen, die sich ihm ohne überwältigenden Drang hingeben, treiben in der That mit ihrem Ich, welches sie Preis geben, eine Art Prostitution.

Das sittliche Verhalten erscheint, unmittelbar gefaßt, als Hingebung an Etwas über das Subject hinaus Liegendes, sei es an eine mächtige Potenz der Wirklichkeit, sei es an ein Ideal, das erst noch seine Verwirklichung finden soll — Alles blos Phantastische, Willkürliche, dem Zusammenhange mit der Wirklichkeit Entzogene ist hiervon ausgeschlossen. Es sei erlaubt, die so oft durchlaufene Reihe nochmals von diesem Gesichtspunkt aus flüchtig durchzugehen, um meine Meinung anschaulicher zu machen.

In den früheren Zeiten fand der Künstler mehr oder weniger fertige Richtungen vor, an die er sich anlehnen konnte — den Musikern besonders griff die Kirche unter die Arme und begleitete sie bis auf das Gebiet der Oper. Auch diese hatte noch ein traditionelles Verhältniß zu ihren Stoffen — die Alten fanden für ihre Hingebung noch Vorwürfe, die ihnen selbst noch eine dem subjectiven Belieben entrückte Macht waren: indem sie sich dieser Macht fügten,

machten sie sich zu Dienern der höheren Zwecken dienenden Kunst, reinigten ihre Subjectivität durch diese Hingebung, und diese Hingebung — ein sittlicher Act — ist es, welche den alten Meistern jenen Heiligenschein giebt, welcher gegenüber das moderne Kunsttreiben so oberflächlich, willkürlich und ohne Halt erscheint. Nur dadurch vermochten sie ihre an sich beengenden Formen uns theuer zu machen, daß so viel tiefes Gefühl und so viel Begabung sich mit aller Energie naiver Hingebung in sie versenkte, sich bei ihnen befriedigte.

Die neuere Zeit hat jene Stützen zerbrochen: der Künstler sieht sich mehr auf sich selbst hingewiesen. Mozart, der sie in die Musik einführte, wurde durch seine ungemeine Begabung vor den Gefahren seiner That bewahrt. Der Geist seiner Zeit, welche die ersten unbefangenen, freien Blicke auf die Welt warf und von dem Reichthum ihrer Erscheinungen zunächst geblendet, befangen wurde, machte ihn zu seinem Interpreten: der Stoff wurde für ihn eine Macht nicht durch einen traditionellen Werth, sondern durch den Reiz der Neuheit, den ihm die neue Beleuchtung gab. Jeder Stoff entdeckte seinem Talente so viel Züge menschlich-charakteristischen Wesens, daß er seine ganze Gestaltungskraft in Anspruch nahm: seine Beziehung dazu ist noch so unmittelbar, daß seine Werke gewissermaßen nur als ein Spiegel erscheinen, in dem sich die Wirklichkeit reflectirt. Beethoven verliert den Anhalt bestimmter Stoffe, er concentrirt sich auf sich selbst, aber seine ganze Musik ist ein Versuch, über sich selbst hinauszukommen, alle Leiden und Freuden der menschlichen Natur in sich aufzunehmen, die eigene Individualität unaufhörlich zu

erweitern, zu vertiefen. Ihm erschloß sich der ganze Reichthum der Innerlichkeit des Menschen — damit ergab sich aber auch das Bedürfniß eines Abschlusses — seine Arbeit, einen solchen durch seine Kunstmittel zu geben, ist so mächtig und rastlos, sein Ziel, das der Befreiung, ein so bestimmtes und zugleich doch so entferntes, seine Hingebung eine so unbedingte, daß man ihn sich selbst seiner Aufgabe zum Opfer bringen sieht — wenn einer, hat er seine Werke mit seinem Blute geschrieben.

Er, wie Mozart, hatte übrigens das unschätzbare Glück, einer Periode schneller Entwickelung anzugehören, von ihr getragen zu werden — ihre Nachfolger schon hatten die größte Mühe, sich auf den ruhiger gehenden Wellen oben zu erhalten. Man gab dem musikalischen Ausdruck zunächst den Reiz nationaler Färbung, und ich für meine Person halte es für keine geringe Aufgabe, den Eigenthümlichkeiten eines Volkes künstlerische Form zu leihen. Die Unterordnung unter eine Gesammtanschauung, ein Gesammtgefühl, die ihr zu Grunde liegende sittliche Beziehung zu dem Organismus, dem der Künstler seine Existenz verdankt, von dem er seine ersten Eindrücke, den natürlichen Kern seines Wesens ableiten muß, hat ebenfalls eine reinigende Kraft und ist vielen Naturen, denen eine weiter gehende Entwickelung versagt war, sehr zu gute gekommen. Rossini's Barbier wird immer als glücklicher Ausdruck nationalen Wesens seinen Werth und seine Berechtigung behalten und manche französische Oper kann darin ihren Rechtstitel zur Existenz nachweisen. Weber verkannte die Schranken seiner eigenen Natur, als er Stoffe bewältigen wollte, die des Reizes localer Färbung

entbehrten: nur auf der mütterlichen Erde war er unwiderstehlich.

Unter den Nachfolgern sind leicht zwei Gruppen zu unterscheiden. Die Einen haben die schon eröffneten Felder ziemlich gedankenlos weiter auszubeuten versucht, sie waren in allen Formen thätig, knüpften überall an, ihre Production nimmt immer mehr den Charakter der Industrie an. Auf der anderen Seite stehen Schubert und seine Nachfolger. Gegen die Darstellung Wagner's ist Schubert das Verdienst zu vindiciren, der Musik das Wort gewonnen zu haben. Beethoven mag sich in der letzten Symphonie schon nach dieser Seite hin gedrängt gefühlt haben — er hat aber die neue Bedeutung des Worts nur geahnt, keine künstlerischen Formen zur Einheit beider Momente gefunden. Zur vollkommenen Durchdringung poetischer Texte, die mehr als Träger der Musik waren, in denen die Dichtung wirklich freien Schwung, sich selbst genügenden Ausdruck gefunden hatte, hat sich erst Schubert erhoben. Er ist als Lyriker Mozart zu vergleichen: die Masse des neu gefundenen Stoffes findet ihn unermüdlich, er componirt Alles, Gutes und Schlechtes, ohne viel Kritik mit der naivsten Hingebung, er beginnt in ziemlich abgeschlossenen Formen, durchbricht sie aber (ohne sie je principiell zu negiren), wo es der Inhalt gebieterisch erheischt. Er bedarf der Stütze des poetischen Wortes, wie seine in sich zerfließenden Instrumental-Compositionen beweisen; aber mit diesem Worte ist er eine Macht, welcher sich der ganze Reichthum musikalischen Ausdrucks erschließt. Er erschöpft nicht nur die allgemein poetische Intention seiner Texte, sondern die feinsten Nüancen, das zart gegliederte Detail

derselben, und erreicht es oft genug, daß die Musik aus dem Worte hervorzuwachsen scheint. Was Wagner in dieser Beziehung verlangt, ist in der That schon geleistet, und die Lyriker hatten nur eine Schwierigkeit mehr zu überwinden, wenn sie die Aufgabe in den knapperen, größere formelle Präcision verlangenden Formen des Liedes lösten.

Schubert schließt damit ab, einzelnen Liedern Heine's musikalisches Leben zu geben. Was wäre die neuere Musik ohne Heinrich Heine? Nur er wußte alle Gegensätze der Zeit in jene kleinen Gedichte zusammenzufassen, die unter den prächtigsten Farben der Phantasie und Leidenschaft den Stachel des modernen, den Zweifel in sich tragenden Bewußtseins führen. In diesen kleinen Dimensionen kam es nothwendig auf die zarteste Zeichnung, die reinste, bestimmteste Färbung an: die Musiker mußten hier den dem Worte anschmiegendsten Ausdruck finden — gelang es ihnen nicht, so lag durch den Gegensatz die Geschmacklosigkeit zu offen zu Tage. Schumann und Franz haben diese ihre Aufgabe mit dem entschiedensten Erfolge gelöst. Im engsten Anschlusse an die Poesie haben sie dem nervösen, durch und durch angeregten, überall Befriedigung suchenden und immer befriedigungslosen Wesen der Zeit Töne gegeben: sie haben sich der ganzen, auch der älteren Lyrik in diesem Sinne bemächtigt und unendlich viel Geist und Gefühl aufgewendet, ihrem feinen, auf die knappsten Pointen hingewiesenen Ausdruck zugleich eine Vielseitigkeit zu geben, die eigentlich nicht in ihm liegt.

Es ist in der Natur der Sache begründet, daß das Subjective des Künstlers in dieser Richtung immer mehr in den Vordergrund tritt. Eine realistische Bewältigung

der Wirklichkeit ist hier aufgegeben: es ist das leidende, Eindrücke empfangende Subject, um das es sich handelt — die Welt und ihre Dinge interessiren nicht mehr an sich, sondern nur reflectirt im Subjecte — Alles erscheint in dem verkleinerten Maßstabe eines resignirt Alles aufnehmenden Herzens. Wir leugnen das relative Recht dieser Richtung nicht — aber man kann sich — gerade von dem hier speciell hervorgehobenen sittlichen Standpunkte aus — nicht dabei beruhigen. Diese Stellung des Künstlers zur Welt ist eine einseitige, diese Abgeschlossenheit nur vorübergehend, als Durchgangspunkt zu ertragen — diese Hingebung an sich selbst, den vereinzelten Moment der Erregung, kann eine subjectiv-schöne sein, die künstlerische Gestaltung darf aber nicht ewig in dieser Isolirung verharren. In diesem Sinne ist die ganze Richtung mehr geistreich, als wahr. Es muß aber anderseits zugegeben werden, daß die Grundstimmungen der Zeit nicht treffender wiedergegeben werden konnten und daß die Lyriker einem mächtigen, von ihnen nicht willkürlich aufgegriffenen Drange folgten. In ihrer Richtung sind sie von der größten, fast zu großen Hingebung — waren die Alten gewissermaßen Propheten einer höheren Macht, so sind sie den Märtyrern zu vergleichen, die die große Frage zugleich zu einer persönlichen machen und deren Leiden nicht ohne Selbstbefriedigung, nicht ohne Genuß ist.

Mendelssohn versuchte eine verwandte Ausdrucksweise zu größeren Werken zu erweitern: daß es ihm bei allem Geschick nur in zweifelhafter Weise gelungen ist, ist wohl jetzt außer Frage. Diese biegsame Natur schloß sich an Alles an, an die Kirche, das alte und neue Testament,

die alten Meister, die Volksweise, an Shakespeare und die Griechen, und rankte sich in den gefälligsten Formen um diese an sich sehr respectabeln Stützen — an Reichthum und Vielseitigkeit des Talents übertraf er wohl alle Zeitgenossen, aber es fehlte ihm an der sittlichen Kraft, die allein es zu concentriren vermag. So ist er ein Eklektiker mit all der Liebenswürdigkeit, die dieser Richtung eigen zu sein pflegt, deshalb aber auch der Subjectivste unter den modernen Musikern, der seine Eigenthümlichkeit keinem Stoffe gegenüber aufgiebt, dessen noch so verschiedene Werke alle jene Familienähnlichkeit tragen, die über den Vater keinen Zweifel zuläßt.

Die Lyriker, die einsamen Grübler der Empfindung, und jene großen und kleinen Industriellen — Meyerbeer, der vortreffliche Geschäfte machte, an der Spitze — repräsentirten die musikalische Gegenwart, in die Wagner trat. Er erweitert die schon gewonnene Beziehung zur Poesie dadurch unendlich und specifisch, daß er sie auf das dramatische Feld ausdehnt, daß er eine — im Verhältniß zur lyrischen Willkür ascetische — Versenkung in den dramatischen, also über das Subject hinausliegenden Stoff verlangt. Die Misere des Opernwesens nach dieser Seite hin war längst erkannt, die Lächerlichkeit der meisten Operntexte sprichwörtlich — es hatte sich aber eine gedankenlose Toleranz hierin herkömmlich gemacht, Schlaffheit, Indifferentismus hatten das Kunstgewissen in dieser Beziehung ganz einschlafen lassen, das Publikum und die Künstler fügten sich diesem Schlendrian und wurden nach und nach dadurch demoralisirt. Diesem Treiben den ganzen zornigen Ernst einer höheren Kunstanschauung rücksichtslos,

sogar mit Rigorismus entgegenzusetzen, den Haltlosen wieder ein bestimmtes Ziel zu stellen, die sich nach allen Seiten zerstreuenden Kräfte wieder auf einen Punkt zu sammeln, der Kunst, die in tausend Subjectivitäten zu zersplittern drohte, durch eine bestimmte Aufgabe wieder eine Richtung zu geben, dazu gehörte zunächst sittliche Kraft, und Wagner's That war zunächst eine sittliche, die ihren vollen Werth, ihre volle Wirksamkeit aber natürlich nur dadurch erhielt, daß er ihr die künstlerische zur Seite zu stellen vermochte, daß er seine eigene Production auf die Höhe seiner Kunstanschauung erhob. Dieser Fortschritt hat seinen Werth in sich, und muß ihm die Hochachtung aller Parteien sichern — hier liegt der erste Grund und das Recht seines Erfolges: er charakterisirt seine ganze Richtung. Ihm ist es nun wieder möglich, aus dem Ganzen und Vollen zu schöpfen, große Stoffe zu bewältigen, zu agiren, während die Lyriker nur die passive Seite der menschlichen Natur zur Darstellung bringen und die Industriellen im besten Falle niedliche Bijouterien fabriciren.

Diese Errungenschaft Wagners ist ihm nicht angeflogen, sondern schwer erworben. Die Strömung der Zeit ist ihm nur ungünstig gewesen. Die Kunst wurde von jenem Subjectivismus beherrscht, der es trotz seiner glänzenden Blüthen zu keinen Früchten zu bringen vermochte. Die Philosophie bewies sich gegen ihn, wie in den praktischen Krisen der letzten Jahre, machtlos und er konnte sein Werk der Auflösung ruhig fortsetzen. Jetzt sind nur noch die beiden unantastbaren Größen, Natur und Geschichte übrig, in die sich alles Streben zu retten sucht und Hals über Kopf vertieft, und schon gehört es zum guten Tone, den Kopf in

diesem Stoffe vergraben, auf allen Idealismus mitleidig herabzusehen. Ein sonderbarer — bei Lichte besehen gegenstandloser — Realismus ist das Resultat heftiger, aber schnell aufgegebener Anläufe — denn man vergißt, daß alle Realitäten, der Reichthum aller Erscheinungen nur durch das Band der Idee zusammengehalten werden können und daß Natur und Geschichte ohne dies Band nur Stoffanhäufungen sind. — Wagner hat unter diesen Umständen soviel gelitten, als irgend einer; hat er doch eine nicht leicht errungene Existenz an seine Ueberzeugung fruchtlos gesetzt. Er hat den Glauben gründlicher verloren, er hat mehr Recht zur Verzweiflung, als die meisten, da sie nicht das Product einer momentanen Niedergeschlagenheit über fehlgeschlagene Erfolge, sondern das Resultat einer vielseitigen kritischen Erwägung für ihn geworden ist. Er kommt dazu, die Gegenwart aufzugeben, wirft sich aber mit aller Macht auf die Zukunft — er giebt das Terrain für sich, nicht aber für seine Sache auf. Was man auch von seinem Standpunkte halten mag — man wird diesen Zug liebenswürdig, diesen Glauben, diesen Idealismus der sterilen Verzweiflung des Tages gegenüber beneidenswerth finden müssen. Seine constructive Kritik wird vielleicht nur Wenige ganz gewinnen und die Entwicklung der Zukunft wird sich wohl schwerlich in die Schranken irgend eines Systems bannen lassen — aber es läßt sich ebenso wenig leugnen, daß dieser Idealismus in seinem gläubigen Festhalten an einer bessern Welt einen Stützpunkt hat, um auf die Gegenwart zu wirken, wie ihn eben nur eine ideale Richtung einem Künstler bieten kann.

Eine weitere Schwierigkeit war für Wagner seine

eigene Individualität, wie sie sich deutlich genug in seinen Productionen zeigt. Seine ungestüme, durch und durch leidenschaftliche Natur, von einer beängstigenden Vielseitigkeit, mit bedeutendem kritischen Talente begabt, von einem rastlosen Streben gedrängt, Alles zu bewältigen und sich anzueignen, Allem den Stempel der eigenen Anschauung aufzudrücken, konnte sehr leicht an der Schwierigkeit der ihr gestellten Aufgabe zu Grunde gehen. Die Energie, mit der er sie in seiner Weise löste, bleibt bewundernswerth. Es war für Wagner nothwendig, unzählige Bildungselemente, die Andere bei Seite liegen lassen konnten, in sich zu verarbeiten, und man wird ihm nicht nachsagen können, daß er irgend einer Schwierigkeit aus dem Wege gegangen sei. In diesem Verhalten zur eigenen Natur und zu den großartigen Stoffen, auf die sie ihn hinwies, wird jener sittliche Kern noch kennbarer, und ihm allein verdankt es Wagner, daß er vor Zersplitterung bewahrt blieb und sich die Naivetät erhalten konnte, die zu aller Production unerläßlich ist. — Die hervorgehobenen Schwierigkeiten waren ihm auf der anderen Seite, wie dieß immer der Fall ist, auch förderlich: seine Vielseitigkeit machte es ihm zum Bedürfniß, sich einen einheitlichen Abschluß zu geben und die Misere seiner Zeit trieb ihn nach jenem Lande der Zukunft, von dem aus er seine Eroberungen in der Gegenwart macht.

Nach alledem ist Wagner ein Künstler, der das in seiner Begabung Liegende mit einer seltenen Energie realisirt und sich selbst den sittlichen Schwerpunkt errungen hat, der den meisten seiner Zeitgenossen zu fehlen scheint. Diese Vereinigung macht ihn einzig, nicht sein dichterisches

oder musikalisches Talent, welchen individuelle Schranken deutlich genug gesetzt sind. Weil aber dieser Vorzug nicht ein schlechthin gegebener, sondern ein errungener, weil nicht Begabung allein, sondern ein Streben anzuerkennen ist, das in einer trostlosen Zeit eine erhebende Richtung zeigt, muß die Anerkennung unter allen Umständen mit der Hochachtung vor der ganzen künstlerischen Erscheinung verbunden sein, welche Wagner die unbedingte „Liebe", die er von seinen Freunden verlangt, wenigstens einigermaßen ersetzen wird, da sie das Werthvollste mit dieser gemein hat und nur der unmittelbaren Uebereinstimmung, der unwillkürlichen Beziehung der Individualitäten ermangelt.

Wenn die öffentlichen Stimmen vielfach in einem andern Tone laut geworden sind, so erklärt sich dies zum Theil aus dem Auftreten Wagners. In seinem reformatorischen Eifer, sicher gemacht durch die eigene constructive Kritik, im Gefühle seines Rechts gegenüber der indolenten Masse, wie sich ganz an die eigene Sache hingebend, so auch unbedingte Hingebung verlangend, trat er, eine ganze reiche Vergangenheit negirend, vor seine Landsleute und stellte ihnen ein aut-aut, das alle verzagten Seelen erschrecken mußte. Man nahm die Frage mehr oder weniger persönlich, confundirte die Theorie und die Praxis Wagners — die angeborne Abneigung gegen neue und dazu etwas herrschsüchtige Talente fand so leicht tausend Vorwände, ihr Erstaunen, das Zugeständniß, daß ihr schon imponirt war, hinter allerlei Bedenklichkeiten zu verstecken, die an sich nicht unbegründet, aber nur nicht von der beigemessenen Wichtigkeit waren. Die Schlauheit

des modernen Kunsttreibens, der conservative Sinn aller Derer, die in der Tradition den einzigen Halt ihrer Existenz schätzen, fand sich durch Wagner vor den Kopf gestoßen, unangenehm aufgerüttelt. Man wußte wieder die sittliche Energie nicht zu schätzen, die ihren ganzen Entwicklungsgang der Welt vorlegt und — allerdings darauf mit dem entschiedensten Selbstgefühl hinblickend — ohne die herkömmliche captatio benevolentiae einfach die Wahl für oder gegen überläßt. Vielen erschien dieß abenteuerlich, sonderbar, und die Extravaganzen der Wagner'schen Kritik, in deren vereinzelte, aus dem Zusammenhange gerissene Erörterung sich die Discussion bald verlief, bestätigten den nicht näher Unterrichteten diesen Eindruck. Man hielt sich an seine schroffsten Sätze und übersah die liebenswürdigen Inconsequenzen, in denen sich sein richtiges Gefühl gegen die Härten seiner eigenen Kritik wahrte (wie sich dieß z. B. in den Urtheilen über Mozart zeigt) — den idealen Maßstab, den er an die Vergangenheit gelegt hatte, acceptirte man für seine eigenen Werke, indem man ihn für jene ablehnte — kurz die Auffassung konnte keine freie sein bei alle denen, die entweder nicht selbst an der Quelle schöpfen konnten, oder denen es überhaupt versagt ist, eine complicirte, mancherlei Gegensätze in sich bergende Erscheinung dennoch als ein Ganzes zu fassen. Grade deshalb scheint es an der Zeit, auf den eigentlichen Kern derselben hinzuweisen.

Diese Mängel der Urtheile über Wagner sind durch die Art seines Auftretens noch nicht allein zu erklären: sie sind der Kritik, wie sie nun einmal geübt wird, überhaupt eigen. Wir erinnern hier an den Artikel der Grenz-

boten über den Tannhäuser (Nr. 9. 1853), welcher Wagner viel geschadet hat, und in dem sich die Vorzüge und Mängel der Tageskritik ziemlich glänzend documentiren. Er ist in dem Tone geschrieben, der meist in diesem Blatte angeschlagen wird, der aber darum noch nicht der wirklich angemessene ist. Jedes Journal, das sich immer und allseitig au fait halten will, wie die Grenzboten, sieht sich freilich in die Nothwendigkeit versetzt, kurze, scharf pointirte Urtheile schnell zu geben und auch bedeutendere Erscheinungen in einem summarischen Verfahren zu behandeln — dies liegt in der Natur der Sache. Es ist nur die Gefahr damit verbunden, daß sich die Herren in ihrer kritischen Höhe isoliren, daß sie der mit ihrer Situation gegebeneu Versuchung unterliegen, die ganze Production für ihre Domaine anzusehen, für einen Tribut, der ihnen von Rechtswegen zufällt, für ein Chaos, in das sie als sichtende Götter erst einige Ordnung bringen, für eine Welt, zu der sie das Licht schaffen. Sie vergessen, daß sie nur durch diese Production, die sie so eben gelten lassen, ihr Leben fristen und daß ihre immerhin bedeutenden Verdienste doch nur secundärer Natur sind. Indem sie den großen praktischen Einfluß ihrer Organe auf die Stimmung des Moments mit Genugthuung erkennen, ist ihnen ein Fehlschluß von dieser Wirksamkeit auf den eigentlichen Werth derselben sehr nahe gelegt, und so nehmen sie etwas voreilig ein abschließendes Urtheil in Anspruch, wo sie nach der Natur der periodischen Blätter nur fragmentarische Pointen, die jenes Urtheil vorbereiten, geben können. Niemand kann billiger Weise hier mehr verlangen, man wird nur mit Recht beanspruchen, daß

diese Pointen nicht mit Höllenrichtermienen gespendet, nicht von einem kritischen Throne herabgeworfen werden. Dieß giebt selbst richtigen Urtheilen jenen leicht widerwärtigen Ausdruck der Hochnäsigkeit, der sie zugleich der wenig geahnten Gefahr der Lächerlichkeit aussetzt. Das Talent, leidlich zu kritisiren, liegt, um mit den Grenzboten zu sprechen, so gut, wie das „zu instrumentiren", in der Luft und unsere durchgebildete Sprache hilft nicht blos dichten, sie hilft auch kritisiren. Es findet sich, wie in den großen Magazinen, für Jeden schnell Etwas mehr oder weniger Passendes, worin man ihn in der nächsten Nummer dem Publikum präsentiren kann, und aus den großen Vorräthen ästhetischer Gesichtspunkte, die unsere Nation aufgespeichert hat, lassen sich schnell einige Pointen zurichten. Diese — handwerksmäßige — Schnellfertigkeit, verbunden mit dem handwerksmäßigen Hochmuthe, charakterisirt nur zu oft unsere kritischen Anstalten — und den gedachten Artikel.

Wir verargen ihm nicht eine gewisse Keckheit des Urtheils und verlangen von einem Journale keine Abhandlungen, wir gestehen ihm das Recht, sich in Allem gegen Wagner zu erklären, sehr gern zu — woher er aber das Recht nimmt, ein so ernstliches Streben von oben herunter zurechtzuweisen und einer Erscheinung gegenüber süffisant zu sein, die er in ihrer ganzen Breite doch nur sehr fragmentarisch beleuchten kann, haben wir am wenigsten aus seinem Inhalt zu entnehmen gewußt. Derselbe ist nur ein Beispiel, wie man — die Prämissen zugegeben — fast in allen Einzelnheiten Recht und im Ganzen doch ebenso entschieden Unrecht haben kann.

Wir setzen diesen Inhalt hier als bekannt voraus. Was über die Schwächen des Buches als Dichtung gesagt ist, ist von dem Standpunkte aus, den sich der Kritiker giebt, meist richtig. Dieser Standpunkt selbst ist aber, ein unmöglicher; der Kritiker vergißt in seinem Eifer, daß er eine Oper kritisirt, er übersieht, daß die Dichtung für die musikalische Behandlung geschrieben ist und daß durch diese der poetischen Verarbeitung des Stoffes nothwendig Schranken gesetzt werden, die Wagner in seiner Theorie freilich nicht als solche gelten lassen will, die aber ein so erleuchteter Kritiker nicht hätte übersehen sollen.

Es wird getadelt, daß die Momente, die im Tannhäuser und um ihn kämpfen, neben einander bleiben, daß sie sich nicht in ihm vermitteln — die Musik vermag aber den sittlichen Conflict nur anzudeuten, nicht zu lösen, sie kann die Gegensätze nur einander gegenüberstellen, nicht aber in dialectischen Fluß bringen, wie dieß in der Macht der Poesie steht. Der musikalische Ausdruck ist seiner Natur nach immer ein ganzer, er leitet zu allen Gegensätzen über, hat sie aber nicht in sich — die Empfindung nimmt dieselben als unmittelbar gegebene hin und zerhaut schließlich den Knoten mit dem Schwerte. Die Freiheit erscheint stets nur in den Schranken des Affects, das Böse wird hier zum Dämonischen, die Helden nehmen das Air verkappter Engel an — die Motivirung des Zusammenhangs im Ganzen und Großen wird nothwendig fragmentarisch. Die Kraft der musikalischen Darstellung liegt dagegen im Detail. Man muß die einzelne Figur immer von vorne herein als eine ziemlich fertige hinnehmen: die Bewegung innerhalb der angenommenen Schranken ver-

mag wieder keine andere Kunst mit gleicher Energie, mit gleich feinen und in sich vermittelten Nüancen wiederzugeben. Die aufgestellten Rügen treffen so jede musikalische Charakterzeichnung, soweit es sich nicht um harmlose, in sich geschlossene, friedsame Individualitäten handelt. Man mag hiernach das Feld der Oper beschränkt nennen, behaupten, das Sujet des Tannhäuser überschreite diese Grenzen — die poetisch-musikalische Behandlung dieses Stoffes einmal zugegeben, darf man sie nur mit dem Maaße messen, das ihrem — allerdings beschränkten — Wesen entspricht.

Demgemäß sind auch die meisten einzelnen Ausstellungen nicht begründet. Der Aufschrei des Tannhäusers: „Mein Heil ruht in Maria", wie sollte er in der gegebenen Situation motivirt werden? Mit der Breite, die der musikalische Ausdruck verlangt? Gewiß nicht — nun, so nehme man ihn hin gerade als einen äußerst problematischen. Es ist keine sittliche Regeneration, die in diesem Momente im Tannhäuser vorgeht, es ist jenes Zerhauen des Knotens. Gequält durch den Conflict, wirft er sich einer Macht in die Arme, die den Spuk, der ihn plagt, zu nichte macht, wie ein gequälter Mensch ohne dialectische Vermittelung zum Gebet seine Zuflucht nimmt oder in der Angst seines Herzens ein Kreuz umklammert. Ebenso ist es sehr leicht, eine Venus ohne Affect, ohne persönliche Betheiligung bei ihrem verderblichen Werke zu verlangen, und es ist gar nicht zu bestreiten, daß eine solche Auffassung die tiefere ist — es ist nur eine Unmöglichkeit für die Musik, eine affectlose Figur zu zeichnen; die Kälte, die den Schein des Feuers hat, ist für sie eine

unlösbare Aufgabe. Es kann höchstens durch die Darstellerin nach dieser Seite hin eine Andeutung gegeben werden und grade hierin wird sie der Mangel an individueller Charakteristik, den die Grenzboten mit Recht hervorheben, nur unterstützen.

Daß fast alle Figuren mehr in allgemeinen Umrissen gehalten, nicht prägnant individualisirt sind, ist ebenfalls richtig, nur dürfte dieser Mangel im Stoffe begründet sein. Solche phantastische mährchenhafte Vorwürfe lassen nur typische Charaktere, eine mehr epische und an leidenschaftlichen Stellen rhetorische Behandlung zu. Göthe's Faust, dem man eine poetische Berechtigung nicht absprechen wird, ist auch nicht mit der Schärfe umrissen, die dem Dichter bei anderen Stoffen zu Gebote stand. Die Wahl des Stoffes deckt hier also glücklich einen Mangel in Wagner's künstlerischer Befähigung — denn daß ein solcher vorhanden, soll hier nicht geleugnet werden. Er kommt namentlich in den weiblichen Figuren zu Tage, die entschieden an Monotonie leiden. Wagner's durch und durch männliche Natur scheint es ihm unmöglich zu machen, das weibliche Wesen anders, als in der Form der Schwäche, in einer abstracten Reinheit zu fassen. Für die Elisabeth löst aber das Willenlose der ganzen Figur gerade das Räthsel, woran sich der Grenzbotenkritiker vergeblich den Kopf zerbricht. Weil keine entwickelte, zum Bewußtsein durchgebildete Weiblichkeit dargestellt ist, kann es wenig Wunder nehmen, daß sie unfrei an jene dämonische Natur gebannt ist. Die Liebe muß man sich übrigens von jedem Dichter octroyiren lassen. Ich möchte den Redner hören, der einen hartnäckigen Kritiker über-

zeugen könnte, daß ein Held für seine Dame wirklich unwiderstehlich sein müsse, daß er einen nachweisbaren Anspruch auf ihre Gunst habe. — Dieser Zweifel ist sehr bezeichnend für diese Art der Kritik: sie bringt es zu keiner unbefangenen Auffassung, der ersten Voraussetzung des Urtheils, weil sie mit einem fertigen Schema an die Dinge heran tritt. Das kritische Bewußtsein in diesem Sinne stellt die Frische der Auffassung in Frage und der Mangel an dieser macht den Werth des gewonnenen Urtheils wieder sehr zweifelhaft. Wie zur Production, so gehört auch zur Kritik Naivetät bei der ersten Conception.

Die obigen Bemerkungen über den Tannhäuser geben sich natürlich nicht als irgendwie erschöpfende, abschließende: sie sollen nur das Problematische der so sicher und prätentiös hingestellten Glossen der Grenzboten andeuten. Das Streben nach Wahrheit, das diese einmal beiläufig mit einer anerkennenden Phrase berühren, ist uns für jetzt die Hauptsache und man sollte denken, das wäre ein so ehrenhaftes, daß es etwas mehr in den Vordergrund zu stellen gewesen wäre. Der Referent der Grenzboten nennt Wagner einen geschickten Decorateur, der seine Gruppen effectvoll zu stellen vermöge, einen Künstler, der stark in den Details sei — er muß sich dasselbe zweideutige Lob von uns gefallen lassen. Wenn er aus seinen Raisonnements den Schluß zieht, der Tannhäuser sei ein Species der Pariser Decorationsoper, so hat er eben jenen specifischen Unterschied übersehen, der in der sittlichen Stellung Wagner's zur Kunst im Vergleich mit Meyerbeer und Consorten besteht. Diese durchdringt die Wagner'sche Production, giebt ihr einheitlichen Charakter, wo die

Pariser haltlos dastehen. Jener Ernst der Gestaltung, die Energie, womit der Verlauf zusammen-, alles Fremdartige fern gehalten wird, die Sicherheit der Bewegung nach dem gesteckten Ziele — das sind vielleicht Kleinigkeiten, die ein Kritiker als sich von selbst verstehende Voraussetzungen der Production nicht des Erwähnens werth hält, die sich aber leider nur bei den größten und durchgebildetsten Geistern erweisen lassen und am wenigsten in der Gegenwart vorhanden oder gar in Paris zu haben sind. —

II.

Wir haben den Versuch gemacht, die allgemeinsten Gesichtspunkte für die Beurtheilung Wagner's festzustellen, denselben den nothwendigen Zusammenhang mit dem Urtheil über die gleichzeitigen bedeutenderen Kunsterscheinungen zu geben. Wie kommt es aber, daß einem so ernsten Streben die ihm gebührende Anerkennung versagt wird, was steht, abgesehen von vereinzelten Mißgriffen der Kritik, dieser Anerkennung entgegen? Es ist hier nothwendig, die augenblickliche Situation näher in's Auge zu fassen.

Wagner's frühere Erfolge in Dresden waren mehr locale: die Zeitwirren haben ihre Spuren fast ganz vertilgt. Erst durch Liszt gewann er in Weimar wieder ein Terrain: er hatte das große Glück in diesem einen Vertreter zu finden, der mit Genialität und einer seltenen Energie eine eben so große Hingebung an seine Sache verband und zugleich für das unselbständige Publikum das wurde, was sich Wagner nicht selbst sein konnte, — eine Autorität.

Die Wirkung dort ist die bedeutendste, Alles unterliegt einem mächtigen Eindrucke, wird fortgerissen, fühlt sich unter dem alle Bedenklichkeiten erdrückenden Einflusse einer künstlerischen That. Schnell bildet sich eine Partei für den zurückgesetzten Componisten und es gilt, ihm eine Anerkennung zu erringen, der sich die Engherzigkeit der Verhältnisse entgegenstemmt. Da Wagner selbst auf der Bühne vorläufig nicht weiter zu Worte kommt, so sieht man sich allein auf die Presse angewiesen — man stößt aber auf eine Schwierigkeit, die erst der fruchtlose Versuch klar machen kann: die Wagner'sche Musik steht dem herkömmlichen Urtheil, den gangbaren Kategorien ganz fern, sie entzieht sich weit mehr, als jede andere, der Besprechung, sie verlangt den unmittelbaren Genuß. Je mehr man versucht, die einzelnen im Eindrucke wirksamen Momente zu fassen, je mehr man nach einzelnen Motiven, musikalischen Wendepunkten sucht, je mehr überzeugt man sich, daß eigentlich nur das Ganze gewirkt hat. Diese Erfahrung setzt in Verlegenheit und das nächste Mittel, sich daraus zu ziehen, bietet der vielseitige Meister selbst: er hat eine kritische Abrechnung mit der Vergangenheit gehalten, — er selbst giebt ein neues, bis ins Einzelne begründetes System der Kunst. —

Das Natürlichste war, daß die neu gewonnene Partei sich mit hinter der Schanze dieses Systems aufstellte und das dort bereit liegende Kriegsmaterial in eine Bewegung setzte, die der Meister ihm selbst nicht hatte geben können. Die kritischen Sätze Wagner's hallten, oft aus dem Zusammenhange gerissen und entstellt, laut durch die meisten Blätter — die Streitfrage erhielt schnell eine prin=

cipielle Wendung und diese führte zu der ausdauernden Erbitterung des Kampfes, die bei Systemstreitigkeiten unvermeidlich ist. —

Für die Wirksamkeit des Tannhäuser und des Lohengrin war diese Wendung nicht ohne Gefahr: beiden droht die moderne, reizlose Venus — die Tendenz — ihre besten Kräfte zu nehmen — das Publikum wird dazu gedrängt, sie als Experimente einer kritischen Richtung, als Tendenzstücke zu fassen, und alle die, die ihnen noch nicht Auge in Auge sehen konnten, werden sie sich kaum anders als Tendenzbären denken können. Die allgemeine Aufmerksamkeit ist allerdings durch jenen Streit auf sie gezogen, zugleich aber auch alle Unbefangenheit der Auffassung in Frage gestellt, die erste Voraussetzung ihres Erfolges also gefährdet. Sie haben nun freilich alle Schwierigkeiten überwunden und sich ihr Recht zu verschaffen gewußt — mehr aber trotz jenes ästhetischen Principienstreites, als weil derselbe schon eine Wagner günstige Entscheidung gewonnen hätte. Ihre Wirkung ist eine davon unabhängige gewesen, und in der That dürfte es nicht die Mission dieser Helden sein, blutdürstig unter ihren Vorgängern zu wüthen und mit dem Leichnam der absoluten Musik auf den Schultern vor das Publikum zu treten: wir trauen ihnen vielmehr heitere Selbstgewißheit genug zu, daß sie sich friedlich bei jenen niederlassen. Kurz, sie sind nicht unmittelbar bei jenen kritischen Gefechten betheiligt, haben einen ganz anderen Boden und ganz andere Mittel der Wirkung — machen sie doch auch nach Wagner's eigener Versicherung keinen Anspruch darauf, jenes Kunstwerk der „Zukunft" zu sein, welches den Mittelpunkt des Kampfes bildet.

Um ihnen ihren Erfolg zu sichern und weitere Eroberungen zu erleichtern, scheint es mir sehr wesentlich, diese Trennung der Wagner'schen Theorie und Praxis festzuhalten. Die letztere kann hierbei meines Erachtens nur gewinnen. Es wird ihr, wie erwähnt, eine größere Unbefangenheit der Auffassung gesichert, ihr gutes Recht wird sie auch am besten bewähren, wenn sie unter den verschiedensten Gesichtspunkten ins Auge gefaßt, von verschiedenen ästhetischen Voraussetzungen aus beleuchtet wird. Der Streit über die letzteren wird ewig währen und bis dahin möchte ich Wagner's Anerkennung nicht hinausgeschoben sehen — ich für meine Person muß aber auch auf jener Trennung um so mehr bestehen, weil mich das Wagner'sche System in seiner Abgeschlossenheit nicht gewonnen hat und ich in seinen Compositionen gerade auf Seiten viel Gewicht lege, deren Werth nach seinen Grundsätzen ein sehr zweifelhafter sein würde.

Wagner's Theorie macht zunächst den Eindruck einer kritischen Abrechnung des Autors mit sich selbst. Die Vergangenheit wird nicht an sich selbst, an ihren eigenen Voraussetzungen gemessen, sondern nach Anforderungen beurtheilt, die Wagner an sich selbst, mit dieser Vergangenheit im Rücken, mit seiner Befähigung, mit dem Bedürfnisse eines bestimmten, individuellen Ausdrucks stellen zu müssen glaubt. Es wird das Recht dieses Ausdrucks nachgewiesen, der entsprechende Stoff ermittelt, der ganze Reichthum der vorhandenen poetischen und musikalischen Mittel darauf bezogen — das so construirte Kunstwerk als das absolute schließlich hingestellt. Der Productivität des Wagner'schen Geistes war es völlig entsprechend, daß

er, einmal in kritischer Thätigkeit befangen, die Consequenzen seiner individuellen Kunstanschauung in ein ideales Land hinüberzog, das wir in der Wüste umherirrenden wohl schwerlich je erreichen werden. Er hat uns von dem Berge seiner kritischen Werke den Blick in jenes gelobte Land thun lassen, unser kritisches Zeitalter wird es indeß — vielleicht zur Freude an der schönen Phantasmagorie, gewiß aber nicht zum Brechen mit einer Wirklichkeit bringen, an die wir gebannt sind und deren Boden der einzige ist, der uns Früchte bringen kann. Seine Kritik ist insoweit rein constructiv, sie greift der Thatsache vor, formulirt ein Dogma — und über Dogmen läßt sich mit dem einzigen Erfolge der Erhitzung streiten. Jedenfalls ist es eine Inconsequenz, wenn er der — sonst von ihm mißachteten — Kritik Kraft genug zugetraut hat, dem Strome der Production einen bestimmten Lauf anzuweisen; er hat das geheimnißvolle Wesen der letzteren verkannt, wenn er sie in die Schranken eines Systems bannen zu können glaubt. Die schaffenden Geister der Zukunft werden dagegen ihre Autonomie geltend zu machen wissen, sie sind durch ihre individuelle Eigenthümlichkeit, eine sehr wesentliche Voraussetzung aller Production, der kritischen Berechnung entzogen.

Wir weisen der Kritik die ungleich bescheidenere Aufgabe zu, das schon geschaffene Kunstwerk nach dem unbefangenen Genusse in seinen Voraussetzungen zu begreifen, seine Gliederung zu erfassen, kurz den unmittelbaren Eindruck zu rechtfertigen, zu läutern, ihm Zusammenhang mit unseren übrigen Interessen, mit unserer Weltanschauung zu geben. Je mehr sich die Kritik auf diese Thätigkeit

beschränkt, je sicherer kann sie ihre eigenen allgemeinen ästhetischen Voraussetzungen an ihren Resultaten prüfen und sich so vor der Gefahr der Abstractionen schützen, welcher sie bei jedem Uebergriffe über jene Schranken nur zu leicht erliegt.

Nach alledem sehen wir den Werth der Opern Wagner's nicht darin, daß sie seinem Schema des Kunstwerks der Zukunft einigermaßen entsprechen — wir betrachten sie als etwas Selbständiges, Naturwüchsiges und wahren ihre Eigenthümlichkeiten gegen die kritischen Consequenzen ihres eigenen Autors. Gestatten Sie, dieß in Betreff des Lohengrin hier näher zu entwickeln.

Der Wagner'sche Radicalismus haßt die Geschichte, die Formen wenigstens, die sie bisher der Wirklichkeit zu geben gewußt hat. Er abstrahirt von allem Wirklichen und Gewesenen auf dessen Kern, das Reinmenschliche, und will dieses durch die Kunst zur Darstellung gebracht wissen. Dieses Reinmenschliche ist, wenn man es näher ins Auge faßt, nichts als das alte „Ideal": in der neuen Bezeichnung wird nur der Gegensatz zu aller historischen Wirklichkeit noch mehr hervorgehoben, während das Ideal im älteren Sinne nicht sowohl gegen die Geschichte und ihre Bildungen, als gegen die gemeine, d. h. nicht in ihrem Zusammenhang erfaßte Wirklichkeit Front machte. Im Wesentlichen ist es eine Negation gewisser lästiger Schranken aller Wirklichkeit, eine Abstraction, deren Inhalt, meist sehr subjectiver Natur, sich näher nur nach den Sympathien des Abstrahirenden bestimmt. Es ist für alle Perioden der Geschichte ein anderes gewesen und noch heute sind nicht leicht zwei Leute zusammenzubringen, die — wenn

anders frische und tüchtige Naturen — bei dem ernsthaften Versuche einer Verständigung darüber nicht schließlich in die reinmenschliche Versuchung gerathen werden, zu der ultima ratio angemessener Thätlichkeiten ihre Zuflucht zu nehmen. In den Revolutionen, welche nur großartige Disputationen über jenes Thema sind, nimmt es ja denselben Verlauf. Die Täuschung, die Sache gefunden, wenigstens in der Empfindung gegenwärtig zu haben, liegt dem heißblütigen Einzelnen zu nahe, wie denn auch jede Revolution sich — irrig genug — für die letzte hält.

Die künstlerische Form des Reinmenschlichen in diesem abstracten Sinne ist — die Allegorie verrufenen Andenkens: nur sie läßt dem Künstler freie Hand, diesen Extract menschlichen Wesens in seiner ganzen Reinheit und Gestaltlosigkeit zu fassen, weil sie selbst den Schein der Wirklichkeit aufgiebt. Im Menschen verbirgt sich aber mehr, als das Reinmenschliche, aus ihm kommt die ganze Geschichte mit ihren Glanzpunkten und Difformitäten, in ihm selbst liegt der Zweifel über seine eigentliche Bedeutung, den er nur durch die Beziehung auf die Wirklichkeit zu lösen vermag. Deshalb sucht die Kunst, selbst in ihren phantastischen Ausschreitungen, den Schein einer sie tragenden Wirklichkeit, einen Boden mit allen historischen Zuthaten für die Figuren, die sie gestaltet. Kurz ihr Object ist die idealisirte Wirklichkeit, nicht jenes Ideal in seinem Gegensatze zu derselben: gerade in ihr finden beide Seiten des menschlichen Seins eine Ausgleichung.

Die Charakteristik der einzelnen Personen im Lohengrin geht über die allgemeinsten Züge wie sie in der Fabel liegen, nicht hinaus, auch nicht die der beiden Frauen Elsa

und Ortrud, der eigentlichen Trägerinnen der Handlung. Jene, gebeugt unter einer schweren Anklage, ihre Unschuld auf eine Ahnung stützend, sieht sich auf einmal gerechtfertigt und an der Seite ihres glänzenden Ritters, dem gegenüber sie zunächst die bescheidene Stellung eines dankbargläubigen, anbetenden Wesens behält. Diese, trotzig den alten Göttern anhängend, das Recht ihrer Familie festhaltend, sieht sich ebenso plötzlich durch das Unterliegen ihres Gemahls von der geträumten Höhe in das tiefste Elend verstoßen — die Rache giebt ihr die Kraft, zu leben. In diesen Gegensätzen halten sich beide Gestalten ziemlich auf gleicher Höhe, ohne sich durch die Handlung weiter zu bilden. Das Wesen Elsa's wird durch die Liebe nicht erweitert: sie kommt nicht zu jener Lebensfrische, zu der gesunden Leidenschaft, welcher das geheimnißvolle Wesen des Gatten als etwas sehr Widermenschliches, darum Unberechtigtes erscheinen muß, zu jenem Gefühl der Gleichberechtigung der Liebenden, welche die Schranke des Räthsels nicht duldet und daher im Gefühl ihres guten Rechtes negiren würde — sie behält ihre anbetende, dienende Stellung bei, bis ihr eine unklare Angst, genährt durch die Einflüsterungen der Ortrud, die verhängnißvolle Frage abpreßt ohne Freudigkeit, ohne Glauben. Ortrud verharrt ebenso in ihrem unabänderlichen Grimme, für den es kein Wanken giebt; die Reinheit der Elsa ist für sie machtlos und nur den Blick des Lohengrin kann sie nicht ertragen. Lohengrin selbst ist ein übermenschliches, durch seine Beziehung zum heiligen Gral über alle hinausgerücktes Wesen. Er muß schon in der gleichen Reinheit verharren: sein Verhältniß zu Elsa nimmt eine schmerzliche

Färbung an, sein Geheimniß fesselt ihn selbst. Die Scene im Brautgemache nimmt dadurch eine eigenthümliche Spannung an: ein sonderbares Zurückhalten, schmerzhaftes Versagen liegt in dem ganzen Verlaufe. — Friedrich von Telramund giebt nur in seinem ersten Auftreten das Bild eines in sich tüchtigen, auf bestimmte Zwecke bezogenen Mannes, bald zeigt er sich völlig von Ortrud beherrscht. Um den Kaiser ist natürlich ein sehr weiter Mantel gelegt, der seine eigentlichen Formen schwer erkennen läßt: er ist ein patriotischer, gerechter und wohlmeinender Herr — der Heerrufer besorgt für ihn das Geschäftliche.

Unter den Gesichtspunkt des Reinmenschlichen gebracht, ergiebt sich hier kein großer Reichthum der Anschauung: auch steht gerade damit die ganze Fabel im Widerstreit mit ihren äußerst positiven Voraussetzungen von den Gesetzen des Grals, dem lediglich darauf beruhenden Verbote, das in seiner Dauer jedenfalls nur positiv zu begreifen ist. Natürlich entbrennt auch hier sofort der oben erwähnte Streit: ist die abstracte, rechtlose Hingebung das Wesen der Liebe, oder muß gerade in ihr der Mensch sich von positiven Schranken befreien? ist das unmittelbarste Sein das wahrste, menschlichste oder ist nicht gerade die Entwickelung darüber hinaus das charakteristischste Kennzeichen wahrhaft menschlichen Wesens? ist nicht das Interesse daran durch diese Entwicklung bedingt? diese Fragen sind hier nicht zu entscheiden: es sei uns nur erlaubt, unsere Auffassung daran zu knüpfen.

Nach unserem Eindruck und unmaßgeblicher Ansicht liegt das Fesselnde des Lohengrin gerade in dem von Wagner mißachteten Nationalen und Historischen. Als

Darstellung rein menschlicher Elemente ist er für uns eine eintönige, wenig Reichthum an großen Zügen bietende: es ist darin ein geringes Fragment der Vielseitigkeit menschlichen Wesens erschöpft — als poetische Reproduction einer Zeit unseres nationalen Lebens ist er ein Meisterstück. Jene Zeit, aus der unsere Sagen stammen, deren sich die Poesie schon früher bemeistert hat, die die Elemente unserer Entwicklung noch im Keime verbarg, um die für uns der ganze Heiligenschein der Naivetät liegt, die mit derben Sitten und handfestem Wesen den ungetrübtesten Glauben vereinte, in der ein nationales Gefühl (nicht gerade Bewußtsein) glühte, jene Zeit mit ihrem Rausch von Minne, Glauben, Ehre und Patriotismus, die sich glänzende Repräsentanten zu schaffen wußte, sie ist für uns noch nicht zur dramatischen Darstellung gebracht worden. Unsere neueren Dichter sind nicht so weit zurückgegangen, oder haben die Aufgabe nicht gelöst — die Oper, welcher dieselbe der darzustellenden Elemente wegen noch näher lag, hat sich nicht daran gewagt — eine Art heilige Scheu scheint die Componisten und ihre Textfabrikanten davon zurückgehalten zu haben, sie beschränkten sich auf das conventionelle Mittelalter ohne historischen Boden, auf die Tradition schlechter Ritterromane. Wagner dagegen hat an der Quelle geschöpft, er giebt nicht eine — um mit ihm zu sprechen, unendlich bedingte, daher undarstellbare — politische Situation, wohl aber ein Stück nationaler Wirklichkeit — idealisirt oder von ihrer reinmenschlichen Seite, wie man will — in ihrer Totalität.

Für unsere Stellung zu dieser Zeit ist jene allgemeine Charakteristik die allein erträgliche: die großen Gegensätze

derselben müssen in ihrer Naturwüchsigkeit, ihrer Riesenhaftigkeit verkörpert werden — das Ungelenke ihres Gebahrens, ihre Stetigkeit, die fast an Unbeweglichkeit grenzt, wird unter unserer Voraussetzung über alle Maßen charakteristisch.

Wie die Hauptgestalten, so arbeitet das Ganze auf jenen Eindruck: die ganze Manier Wagner's erinnert an die der Frescomalerei, die auch für solche Stoffe allein geeignet ist. Das Orchester malt mit großen, markigen, oft harten Strichen, die sich aber doch im Gesammteffect verlieren: der Chor läuft mit ihm durch dick und dünn, so daß er nur durch die Macht jenes zusammengehalten wird — beide aber umgeben die handelnden Figuren mit jenem Glanze, in dem unser nationales Jugendleben gewohnt war, aufzutreten. Die Massen erscheinen jubelnd, Trompeten schmettern von allen Seiten, man hört die Erde von den Hufen der Rosse dröhnen — das Kriegerisch-Glanzvolle drängt sich mit dem Kaiser in die Scene — wir erleben ein Gottesgericht, die Schrecken einer verzweifelnden Nacht und den Morgenruf von den Thürmen, wir sehen die aufgebotenen Mannen von allen Weltgegenden zusammenströmen. Kurz, wir treten mitten in jene Zeit, wo der Einzelne von dem Ganzen noch nicht so verzweifelt losgelöst war, die Solidarität der ganzen damaligen Existenz trotz ihrer großen äußern Unterschiede, die Ungetrübtheit des Gesammtlebens wird uns in ihrer ganzen Pracht und Einfalt vorgeführt.

Was soll dieser Pomp, dies Trompetenschmettern dem Reinmenschlichen, diese ganze decorative Musik mit ihren colossalen Dimensionen, diese üppige Tonentfaltung

mit ihren grotesken Einzelnbildungen? Welche andere Bedeutung kann es für uns haben, als eine Anschauung unseres eigenen, frischeren, sinnlicheren Jugendlebens, wo allen eine saftigere Existenz durch den näheren Zusammenhang mit der natürlichen Umgebung gesichert war? Wir fühlen uns auf heimathlichem Boden, die geschickt in die Fabel hineingezogenen national-politischen Beziehungen wirken — natürlich abgesehen von allen Seitenblicken auf die Gegenwart — im Gesammteindruck entschieden mit. Man versuche es und mache den Kaiser zu irgend einem fabelhaften Könige, verlege das Ganze auf eine entfernte Insel und man wird sehen, daß damit viel verloren geht. Nicht Alles, denn im Ganzen steckt nach unserem Gefühle so viel historischer Kern, daß ein geübtes Auge auch in jenen Insulanern gute Deutsche erkennen würde.

Wagner ist durch und durch ein Deutscher, selbst in seiner Kritik, die ihn in jenes ideale Land hinüberriß. Seine Hingebung an den poetischen Stoff, dessen Wahl bei ihm nichts Zufälliges ist, wurzelt in den Traditionen unserer nationalen Kunstentwicklung und ihre Rückhaltslosigkeit war auch nur bei der gegebenen Uebereinstimmung seines individuellen Wesens mit dem Objecte der Darstellung möglich. Nur ein Deutscher konnte den Lohengrin schaffen, dieses mit glühenden Farben gemalte Bild des Mittelalters, dessen Seele Deutschland ja noch war. Er selbst mag in dem Werke den größten Werth auf einen reinmenschlichen Kern legen, man mag mit ihm (in der Mittheilung an seine Freunde) in dem Helden nur eine Verkörperung „der Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe“, eine mehr oder weniger allegorische Figur sehen

— er mag mit aller Schärfe moderner Kritik deduciren, sein Schaffen wurzle in Voraussetzungen, denen erst eine ferne Zukunft Wirklichkeit geben werde — wir werden bei unserer Anschauung verharren: ein deutscher Geist, entzündet, befruchtet von den poetischen Traditionen einer fast verklungenen Zeit deutschen Lebens, hat aus dem Gefühle alter nationaler Herrlichkeit die reinste, energischste Darstellung derselben geschaffen, die sie in der Kunst überhaupt gefunden hat. —

III.

Die beiden früheren Artikel haben die allgemeinsten Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens Wagner's darzulegen versucht. Als Basis desselben erkannten wir die rückhaltlose Hingebung an den poetischen Stoff, den sittlichen Ernst dieser Hingebung. Mit dieser paart sich zwar nicht individualisirende Gestaltungskraft, nicht das Vermögen, einzelne Figuren scharf und bestimmt zu charakterisiren, wohl aber das, große Gruppen zu bilden, große Gegensätze sich in rhetorischen Formen bewegen zu lassen, dem Ganzen eine reiche und zugleich einheitliche Färbung und durch stete Bewegung auf das einmal genommene Ziel Leben zu geben. Wir sahen ferner, daß Wagner Stoffe gewählt hat, die seinem Ausdrucksvermögen entsprechen, endlich, daß dieselben, als nationale, noch einen besonderen Anspruch auf unser Interesse haben.

Die letzteren Vorzüge sind zu erweisen, wenn auch nicht gerade mit mathematischer Sicherheit: der erste, uns wichtigste, entzieht sich seiner Natur nach jedem stricteren

Beweise. Wenn sich Jemand ernsthaft, pathetisch, begeistert gerirt, so steht es noch bei einem Jeden, den Ernst der Gesinnung in Frage zu ziehen, das Pathos für ein hohles, die Begeisterung für eine gemachte zu erklären. Es herrscht in unserer kritischen Zeit sogar eine entschiedene Neigung zu solcher Auffassung: das Pathos selbst und die Theilnahme dafür sind etwas Zweideutiges geworden, sie sind auch in der That, um im Frankfurter Stile zu reden, nicht staatsmännisch im hergebrachten Sinne. Unser Publikum und unsere Kritik haben eine Force darin, den Zweifel daran festzuhalten: die eine Hälfte davon glaubt gar Nichts mehr, die andere gefällt sich darin, das zur Erscheinung kommende, mithin begrenzte, wenn man lieber will, bornirte Pathos in eine Vergleichung mit dem eigenen latenten, mit dem Pathos zu setzen, das sie haben könnten, „wenn sie nur wollten." Die Vergleichung mit dieser eingebildeten Größe fällt natürlich zum Vortheil der Letzteren aus. Diesen Zweiflern können wir nur sehr indirecte Beweise bieten.

Der erste ist ihre eigene Existenz und zeitige Herrschaft, von der Wagner hinreichend unterrichtet ist. Sein Unternehmen d i e s e m Publikum gegenüber ist sicher keine Speculation: nur eine innere Nothwendigkeit konnte ihn zu dem Versuche drängen, nur diese konnte ihm Muth und Hoffnung auf Erfolg geben. Das Bewußtsein, seine künstlerische Pflicht gethan zu haben, verleiht ihm jene den Zweiflern unangenehme Zuversicht. Es handelt sich für ihn um mehr als ein Experiment, er hat den eingeschlagenen Weg nicht nach Belieben gewählt — er wird keinen anderen gehn. Das Zweite ist der Erfolg seiner Opern.

Alles schreit über die Härte und Schroffheit, die Rücksichtslosigkeit der musikalischen Ausführung, das verwöhnte Publikum sieht sich keine Concessionen gemacht. Die Theilnahme ist aber an vielen Orten eine allgemeine und ausdauernde, die Wagner'schen Opern brechen sich mühsam Bahn von den kleineren Theatern aus. Daneben betrachte man die Schicksale des Meyerbeer'schen Propheten, dem an äußerem Glanze und Zeitungslärm mindestens ebensoviel zur Seite stand, als dem Tannhäuser, und der die Protection der Hoftheater vor ihm voraus hatte. Nur die Annahme eines specifischen Unterschiedes vermag uns den verschiedenen Verlauf zu erklären, und wir haben wenigstens versucht, jenen näher zu bestimmen.

Wir treten aber insoweit lediglich auf die Partei Wagner's, und man kann in der That nichts Weiteres thun: es stellt sich hier Zeugniß gegen Zeugniß. Beweisen läßt sich unmöglich, daß seine Persönlichkeit, und zwar die unserer Auffassung gemäße, seine Werke durchdringt, so wenig, wie sich jenes „Dämonische“, das Göthe für jedes Kunstwerk als etwas über alle Kritik Hinausliegendes mit erfordert, sich dem Zweifler vordemonstriren läßt. Es ist dies nach unserer Ansicht die Naturkraft des Producirenden, die sein Werk, das die objectivsten Formen, z. B. der Landschaft, des Drama's, annehmen mag, durchdringt, es ist die durch allen Schein der Wirklichkeit durchscheinende machtvolle Subjectivität des Künstlers, die sich neben allen Mächten der Wirklichkeit, die sie in Bewegung setzt, doch auch in gewissem Sinne zu bewahren weiß, und die wir als eine einigende Macht empfinden, als eine zweite Vorsehung, die mit über dem Verlaufe schwebt und diesen —

bei aller in ihm liegenden Consequenz und Nothwendigkeit — zugleich immer wieder in Frage stellt. Man mag sich unter dieser unbekannten Größe, unter diesem Dämonischen, das für die Kunst nun einmal eine unzweifelhafte, thatsächliche Bedeutung hat, noch viel Tieferes und Mystischeres denken — genug wir nehmen es für Wagner in Anspruch, legen aber, wie gesagt, insoweit lediglich ein Zeugniß für ihn ab.

Dies führt uns nun noch auf einen Vergleich, der unseres Erachtens sehr nahe liegt, indessen, so viel wir wissen, noch nicht gezogen ist. Er ist allerdings nicht ohne Gefahr möglich, man muß ihn aber unserer splitterrichterischen Kritik gegenüber einmal wagen. Wir wagen ihn, weil er zugleich zur Kritik Wagner's führt, und dürfen ihn im Interesse der Darstellung ziehen, da wir keinerlei abschließende Resultate damit verbinden wollen, die sich überhaupt mit einem Vergleiche nicht verbinden lassen. Es handelt sich um Schiller, dessen gesicherter Ruhm durch diese ketzerische Beziehung unmöglich beeinträchtigt werden kann.

Schiller bietet einer sich auf eine ideale, abstracte Höhe hinaufschraubenden Kritik im Einzelnen viele schwache Seiten. Seine Details leiden oft an rhetorischen Ueberladungen, seine Figuren an Monotonie, ihr allgemeiner Gehalt durchbricht häufig die persönliche Maske und die einzelnen charakteristischen Züge, die ihm nicht fehlen, vertragen sich nicht recht mit dem rhetorischen Pathos, das allen eine gewisse Familienähnlichkeit giebt. Seine Ziele sind häufig überspannte, selbst die sittlichen Grundlagen seiner Tragödien, die sittliche Durchbildung seiner Haupt-

figuren bietet manche Blöße. Die deutsche Kritik hat von vorneherein dafür gesorgt, dies mit Genugthuung zu constatiren, und die geistreichen Leute seiner Zeit haben für ihre Süffisance bei ihm ihre volle Rechnung gefunden. Die Nation hat anders geurtheilt, sie hat sich ihren Schiller nicht zerreißen lassen, sie liebt ihn, wie er ist, seines Idealismus, der Keuschheit seiner Darstellung wegen: sie verzeiht diesem starken Geiste seine Irrthümer und läßt sich gern von seinen großartigen Intentionen fortreißen. Er ist so für uns ein Beweis, daß selbst ein dramatischer Dichter hauptsächlich durch die sittlichen Voraussetzungen seines Schaffens, durch die seine Werke durchdringende, dieselben erst eigentlich belebende Individualität eine unleugbare Macht werden kann. Wir lieben in seinen Werken ihn.

In Wagner sehen wir eine ihm verwandte Natur. Beide haben den Drang, den Kern der Sache zu geben, die Kunst hat für sie eine eigenthümliche Heiligkeit, sie dient nur Zwecken, die groß sind, oder die sie für groß halten. Ihre Figuren üben keine lebensvolle Macht über sie, sondern sie dienen mit dem Dichter einem idealen Zwecke. Sie arbeiten immer auf ein über die nächste, unmittelbarste Darstellung hinausliegendes Ziel fühlbar los: in der Form sind sie demgemäß rhetorisch, ohne Naivetät, aber mächtig und erfassend. Beide haben den Drang, ihr Verhältniß zur Kunst, die ihnen gleichsam Mittel zum Zwecke ist, festzustellen, sie werfen sich deshalb in die Philosophie, in der sie eine zweite Heimath finden. Die Ausdehnung, die Wagner seinen Untersuchungen giebt, der Zusammenhang, den er zwischen seinen ästhetischen, politischen und historischen Ueberzeugungen herzustellen sucht, ist sehr cha-

rakteristisch für die allgemeine Erweiterung des Bewußtseins. Der abstracte Idealismus beider macht sie zu herben Kritikern der Wirklichkeit: die unmittelbaren Beziehungen zu dieser reiben sie auf, in einer äußerlich begrenzten, amtlichen Stellung wissen sie nicht mit Befriedigung auszuharren.

Die Differenzen, die sich zunächst zu ergeben scheinen, beruhen hauptsächlich auf der Verschiedenheit der künstlerischen Begabung. Der Poet wendet sich zur Geschichte, aber nur zum Mittelalter, das seinen idealen Absichten am wenigsten Härten entgegensetzt, sein Pathos ist die Freiheit — der Musiker sieht sich auf den Mythus, ebenfalls den mittelalterlichen, gewiesen, sein Pathos, wie wir ihn verstehen, ist das Nationale, die gemüthliche Voraussetzung der Freiheit.

Ein durchgreifender Unterschied dieser verwandten Naturen findet sich in ihrer künstlerischen Durchbildung. Schiller beginnt mit dem beiden eigenen Ungestüme: die Kraftausdrücke seiner älteren Periode durchschauern noch immer die jugendlichen Herzen, ihn aber drängten sie weiter zu reineren, geklärteren Formen. Der Idealismus Schiller's beugte sich wenigstens vor der ästhetischen Wirklichkeit, die classischen Kunstwerke, die er in sich aufnahm, wurden Momente seiner Bildung: ohne seine Individualität aufzugeben, gewann er für seinen Ausdruck Maß und Abrundung. Der geschichtliche Stoff verlangte ein ihm entsprechendes Gewand, dies und die ganze Richtung seiner Zeit unterstützten ihn in seinem Streben. Die ersten Streifzüge in das Gebiet der Kunst hatte er auf eigene Hand gemacht — nachdem er erst festen Fuß darin

gefaßt, gab er sich sehr besonnen die nöthigen historischen Beziehungen und nur so konnte er das werden, was er uns ist. Er gewann seinen Platz neben Göthe dadurch, daß er sich den historischen Größen beugte, daß er sie als Mächte anerkannte, denen sich auch das Genie fügen muß. Die lebendige Beziehung zu Göthe vermittelte ihm diesen Fortschritt auf die natürlichste Weise; daß die Umstände dies Verhältniß ermöglichten, ist vielleicht das einzige, aber ein großes Glück, das Schiller wurde.

Wagner ist hiergegen mit einer in ihrer Art großartigen Unbeugsamkeit der Geschichte gegenüber stehen geblieben: sie ist für diese starre Individualität nur ein Object der Kritik, eine feindselige Macht, die er bekämpft, weil er sie nicht umgehen kann: er fühlt seine Kraft am meisten im Widerstande. Seine Charakteristiken der großen Meister beruhen auf der genausten Kenntniß derselben: diese Kenntniß ist eine so lebendige, daß ihn das volle Verständniß der Heroen oft zu entschiedenen Inconsequenzen gegen das eigene System fortreißt, er rafft sich aber immer wieder dazu zusammen, in allen bisherigen Richtungen Verirrungen zu sehen. Mit dem größten Scharfsinn und einer Feinheit der Ausführung, die im Einzelnen oft fast unwiderstehlich wirkt, beugt er seine ästhetischen Constructionen nach dem Bedürfnisse seiner Individualität, von der er Nichts aufgeben will. Dies Verfahren rächt sich nothwendig. Der ganze Reichthum, den die Geschichte dem späteren Geschlechte bietet, die Erweiterung in Form und Inhalt, die jedem zugänglich ist, der nur zugreifen will, — alle diese Schätze sind verloren für den sich isolirenden Künstler, der sich so allein auf seine eigene, relativ

große und kleine, Kraft angewiesen sieht. Mehr als im Stoffe, den auch der begabteste und gebildetste Künstler immer seiner besonderen Begabung, seinen Sympathien gemäß wählen wird, muß sich dieß in der künstlerischen Form geltend machen, und man kann es nicht verschweigen, daß Wagner in seinen musikalischen Formen im Ganzen und Großen in einer Unförmlichkeit stecken geblieben ist, die der der Schiller'schen Anfänge vollkommen entspricht. Seine mythischen Stoffe drängen nicht über unklare, träumerische Anschauungen hinaus und diese geben sich unklare, verwischte Formen. Es ist Natur, Genialität in diesen Schöpfungen, es fehlt ihnen aber das zur anderen Natur gewordene Maß, die künstlerische Durchbildung. Er ist unseres Wissens Autodidakt und ist es geblieben. Es fehlte ihm ein Göthe, der ihm imponiren und zugleich seine Liebe erringen konnte. Wenn man ihn über Mozart, diese ihm ganz entgegengesetzte Natur, sprechen hört, seine reine und herzliche Begeisterung für diesen kennen lernt, dann kann man sich kaum des Wunsches enthalten, daß es ihm vergönnt gewesen wäre, den persönlichen Zauber eines solchen Mannes an sich zu erproben.

Schiller und Göthe hauptsächlich verdanken wir die Durchbildung unserer Sprache, des edelsten Besitzes einer Nation. Der musikalische Ausdruck ist durch Wagner nicht erweitert worden, er hat die hier herrschende Sprachverwirrung mehr gesteigert, als beseitigt, und das ist bei der Lage der Dinge kein geringer Vorwurf. Der Grund dazu liegt in jener gewaltsamen Isolirung, in dem Bruche mit der gegebenen Entwicklung, in jenem naturwüchsigen Trotze, der sich ganz in einseitiger Selbständigkeit erhalten

will. Dies ist die Kehrseite jener Wagner'schen Vorzüge, jener gewaltigen Naturkraft, deren poetisches Ungestüm uns mit fortreißt. Die künstlerische Absicht findet nicht eine gereinigte künstlerische Form, sondern die oft willkürliche, die dem Producirenden am nächsten lag, die manierirte, in der sich die Schlacken noch nicht vom Erze sonderten. Wir fühlen das Willkürliche neben dem „Dämonischen" und erhalten in jenem ein wirksames Mittel gegen dieses.

Wagner hat natürlich nicht verfehlt, seine Behandlung der Musik auch theoretisch zu rechtfertigen: seine Lehre wird uns also am Besten auf die Kritik seiner Praxis führen. —

IV.

Wagner betrachtet die Musik als Mittel des Ausdrucks und sieht in der absoluten Musik die verwerfliche Richtung, die dieses Mittel zum Zwecke macht. Auf diesen Gesichtspunkt führt er seine ganze Kritik zurück und in ihm liegt der Grundirrthum seines ganzen Systems in Theorie und Praxis. Sollen wir von vornherein unsere abweichende Ansicht kurz bezeichnen, so geschieht dieß damit, daß wir der Gesammtheit der vorhandenen musikalischen Ausdrucksweisen den Werth der Sprache beilegen. Der Unterschied beider Anschauungen ist ein durchgreifender.

Die musikalische Sprache ist so wenig Mittel zum Ausdrucke, wie die Wortsprache: beide sind in ihren normalen Formen vielmehr der Ausdruck selber. Der Gedanke hat in der Sprache nicht ein bloßes Mittel, sondern

die Grenzen seiner Existenz. Er muß nothwendig zum Worte werden, er kann sich verschiedenen Formen fügen — aber, ehe er sich einer sprachlichen Form gebeugt hat, ist er — Nichts. Die Empfindung nimmt dieselbe Entwicklung: sie ringt nothwendig nach einer sprachlichen oder musikalischen Form. Jene unaussprechlichen Gefühle, denen Worte und Töne nicht genug sind, — es ist dieß selbst blos die rhetorische Wendung einer unklaren Ueberschwänglichkeit — mögen subjective Bedeutung, Werth für das in einer Illusion sich selbstgefällig wiegende Subject haben, sie existiren für die Kunst, überhaupt für die Welt nicht. Nur so weit sie in jene, uns gemeinsamen, Formen eintreten, sind sie Gegenstand eines weiteren Interesses. Es ist also eine wesentliche Qualität menschlichen Denkens und Empfindens, in Wort oder Ton eine sprachliche Form anzunehmen, der sprachgemäß gebildete Satz ist Fleisch und Blut, der Körper des Gedankens, der Empfindung, die in ihm eine nothwendige Form der Erscheinung finden. Erscheinen sie auch schon angedeutet im Ausdruck der Gesichtszüge, der Gebärde, so sind dies doch nur Anläufe, die ihre menschlich vollendete Form erst durch die Sprache gewinnen. Nur die Sentimentalität findet einen Blick, eine Bewegung rührender, als alle Worte, weil sich in diesen die Subjectivität durch eine objective Form schon läutert, oder, will man lieber, schwächt — wir wollen sie nur daran erinnern, daß unter Umständen der Blick eines treuen Hundes jedenfalls denselben Werth der Unaussprechlichkeit hat.

Die Beziehung des Mittels zum Zwecke ist eine willkürliche, es wird gewählt, die verschiedensten Mittel die-

nen demselben Zwecke gleichmäßig — der sprachliche Ausdruck bedingt den Gedanken, die Empfindung: diese sind verschiedene in den verschiedenen Körpern, welche ihnen die Kunst giebt, es giebt hier, streng genommen, keine Wahl. Daraus, daß auch dieser Proceß in die Zeit fällt, daß die subjective Unklarheit erst nach und nach mit Hülfe der Sprache zur Klarheit wird, erklärt sich, wie man die Sprache als bloßes Mittel anzusehen versucht sein kann. Der Inhalt existirt aber in der That nicht früher als die Form, er gewinnt sich selbst erst in dieser. So kann man selbst das einzelne Wort nur uneigentlich ein Mittel des Ausdrucks nennen: es wird dieß erst dadurch, daß es als Glied der Sprache auftritt; im Organismus der letzteren jedoch ist aller überhaupt mögliche Ausdruck begriffen, der Einzelne kann nur die Schätze heben, die in ihr begraben liegen.

Für die Wortsprache wird dieses Alles Niemand ernsthaft bestreiten: der Anwendung auf die Musik steht aber Nichts entgegen, als das Gerede von der „tiefen" Musik. Der musikalische Ausdruck ist die Sprache der Empfindung: Gedanken kann die Musik so wenig ausdrücken, als irgend etwas Thatsächliches. Das letztere vermag sie nur in einer höchst dürftigen Weise nachzuahmen, zu malen, soweit es sich in der Wirklichkeit selbst dem Ohre vernehmlich macht. Die Ungenügsamkeit unserer reflectirenden Zeit findet die Empfindung aber zu dürftig, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, sie sucht also nach dem, was *sie* braucht, will womöglich die ganze Welt in einem Beethoven wiederfinden, und es ist eine unerschöpfliche Quelle für unsere Geistreichen geworden,

die tiefsten Beziehungen aus den Noten herauszuklügeln. Erst dieß nennt man die Musik „verstehen", man übersetzt sich die Musik in die Wortsprache und erlangt so einen von der musikalischen Form getrennten Gehalt. Man kann es nicht bestimmt genug aussprechen, nicht genug wiederholen, daß dieser Gehalt ein Hirngespinnst ist, die überflüssigste Geburt der Reflexion. Man mag den Eindruck der Musik poetisch wiederzugeben suchen, da die Wortsprache, reicher als die musikalische, das Reich der Empfindung mit umfaßt, darf sich aber nur nicht einbilden, den Zauber der Musik damit gelöst zu haben. Diese hat ein ganz selbständiges Ausdrucksvermögen, ihre eigene, unübersetzbare Sprache, und gerade darin das Recht ihrer Existenz. Sie wäre in der That überflüssig, wenn sie zuletzt nur dasselbe, aber unklarer, unzulänglicher, zu sagen wüßte, was uns die Poesie viel präciser giebt. Wer diese Sprache nicht versteht, wem sie nicht genügt, der hat das vollkommene Recht, sie zu ignoriren, nicht aber das, ihr Gewalt anzuthun. Auch jene Auffassungsweise setzt die Musik mit Unrecht zum Mittel herab.

Die Musiker sind nun freilich auf jene Anschauungsweise der Geistreichen eingegangen und selbst geistreich geworden, wir geben also der Wagner'schen Darstellung zu, daß schon Beethoven viele Intentionen gehabt haben mag, für die der Ausdruck der musikalischen Sprache nicht zureichte — natürlich, da diese Intentionen das Gebiet der Empfindung überschritten, Streifzüge in das des Gedankens waren, die verunglücken mußten. Wagner schließt hieraus auf die Unzulänglichkeit der Musik — mit Unrecht: es ergiebt sich nur, daß die Künstler ebenso, wie ihre geist-

reichen Interpreten, sich über die Grenzen täuschten, die jeder Kunst gesteckt sind, daß man ihnen nicht über diese Grenzen hinaus folgen, sondern die letzteren um so mehr achten muß, wenn man jenseit einen Beethoven scheitern sah. Ein bildender Künstler stellt Romeo und Julie dar: will er sich speciell verständlich machen, so muß er die Namen unter sein Werk schreiben. Er hat mit seiner Intention die Grenzen seiner Kunst überschritten, folgt daraus die Unzulänglichkeit der Malerei? Auch diese drängt, könnte man sagen, nach dem Worte, denn auch sie leidet an einer Begrenzung, die erst in der Poesie aufgehoben wird — sollte man deshalb zu malen aufhören oder gar auf die Zettel zurückkommen, die auf alten Bildern das Wort ganz leibhaftig erscheinen lassen? — So ist denn auch die Instrumentalmusik eine vollkommen und ewig berechtigte: wer sie deshalb, weil er sich nichts Klares, thatsächlich Bestimmtes dabei denken oder vorstellen kann, für etwas Unzulängliches hält, wem das schwankende Medium der nur in Tönen verkörperten, nach einem Objecte suchenden Empfindung etwas Widerstrebendes ist, der mag sie bei Seite werfen, mag aber naiveren Naturen, die Freude und Anregung für ihr Gefühl auch in solch luftigen Phantasiegebilden finden, diese Quelle künstlerischer Erhebung nicht achselzuckend durch eine Kritik trüben, die ihr angebliches Object gar nicht trifft. —

Also, die Musik ist kein bloßes Surrogat der Wortsprache, sondern sie hat ihren eigenen, ganz selbständigen Sprachschatz. Es ist in der That auch nicht abzusehen, wie das Mittel des Ausdrucks werden könnte, was nicht der Ausdruck selbst ist. Wagner kommt denn auch in

seiner weiteren Darstellung dazu, ein Sprachvermögen anzuerkennen — für das Orchester, das doch schließlich auch nur Musik machen kann. Es soll das Vermögen der Kundgebung dessen haben, was für die Organe des Verstandes unaussprechlich ist — dasselbe, welches wir der Musik überhaupt vindiciren. Es begleitet, interpretirt die dramatische Gebärde, d. h. der an sich selbständige musikalische Ausdruck tritt in Verbindung mit der Handlung. Die in diesem Zugeständniß liegende Inconsequenz restringirt Wagner sehr bald wieder, da ihm jene Selbständigkeit unerträglich ist. Die Musik gewinnt für ihn erst wahre Bedeutung in der ahnungsvollen, vorbereitenden Orchestermelodie, endlich am meisten dadurch, daß sie als Erinnerung an früher ausgesprochene poetische Elemente auftritt, deren musikalische Motive sie wiederholt und so indirect auf den Gedanken, die schon bekannte Thatsache zurückführt. Das Verbot des Lohengrin tritt in der ganzen Oper in allen Wendepunkten im Orchester auf als warnende Stimme, gewissermaßen als das verkörperte Gewissen der Handelnden. Dieß ist nun nichts weniger, als eine Erweiterung des Sprachvermögens der Musik, wohl aber ein sehr wirksames dramatisches „Mittel", eine äußerliche Verknüpfung etwa in derselben Art, wie im Freischütz an gewissen Stellen, wo plötzliche diabolische Anwandlungen eintreten sollen, Samiel mindestens den Kopf aus der Couliſſe steckt oder wohl gar zum Grausen aller jugendlichen Seelen in ganzer Person über die Bühne schreitet. Der angebliche Inhalt liegt hier nicht in der Musik, sondern in der Combination oder eigentlich im Kopfe der richtig Combinirenden: es ist eine

Randglosse des Componisten für das Publikum, das über dem Einzelnen den dramatischen Zusammenhang vergessen könnte — ein einfaches und dankbares Mittel, wenn es ökonomisch angewendet wird, das übrigens schon Weber bekannt war. Die Einheit der Motive wird durch diese Art, sie zu einander in Beziehung zu setzen, dem Zweifler so wenig bewiesen, als durch die Durcharbeitung in der hergebrachten Ouvertürenform. Die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes selbst beschränkt sich überhaupt auf jenes Ahnungsvermögen, das Reich der Empfindung: für dieses reicht er aber auch allein vollkommen aus.

Ziehen wir nun die Consequenzen unserer Auffassung. Giebt es eine musikalische Sprache, so ist das Material, das sie bietet, nicht eine chaotische Masse, sondern ein organisch entwickeltes, es ist nicht ein von vorne herein fertiges, sondern ein historisch gewordenes. Damit modificirt sich zugleich die zugestandene Armuth des musikalischen Ausdrucks doch einigermaßen. Abstract genommen kann die Musik nichts Bestimmtes ausdrücken, nur die Schwingungen der vagsten Empfindungen, den Rhythmus des Gefühls wiedergeben. In ihrer historischen Entwicklung aufgefaßt, vermag sie dem wirklichen Leben schon etwas näher zu treten. Sie hat nicht umsonst das Culturleben der neueren Zeit durch alle seine Stadien begleitet und ist nicht vergebens dem Menschenleben von der Wiege bis zum Grabe gefolgt.

Es haben sich so ganz gesonderte, einem Jeden leicht unterscheidbare Ausdrucksarten gebildet, die dem allgemeinen Gefühlsinhalt eine sehr bestimmte Beziehung geben. Man unterscheidet kirchliche Musik sehr sicher von jeder

anderen ernsteren, ja man vermag sogar mit Zuverlässigkeit katholische und protestantische Kirchenmusik bestimmt zu scheiden. Das Kriegerische findet einen besonderen Ausdruck neben dem Stürmischen, Leidenschaftlichen, und man trennt leicht das Volksmäßige von dem Individuellen, wenn dieses auch in einfach melodischer Form auftritt. So vermag selbst die absolute Musik sich specielleren Lebensbeziehungen wenigstens einigermaßen zu nähern. Man kann der Intention des Componisten oft bis in die einzelne Wendung folgen. Wir wollen hier als Beispiel nur an zwei Tacte in Beethoven's Musik zum Egmont erinnern. In „Clärchen's Tod", worin die schmerzliche Spannung der unabwendbaren Katastrophe einen maßvollen Ausdruck findet, tritt mitten in die abgerissenen Phrasen, die jene Spannung schildern, plötzlich und ganz vereinzelt eine kurze, altkirchliche Wendung, die der Empfindung, die bis dahin etwas Unsicheres hat, auf einmal mit einem Zuge Richtung und Halt giebt.

Neben jenen Hauptunterschieden bestehen andere, die ebenfalls unleugbare Thatsachen sind. Indem man italienische, französische, deutsche Musik scheidet, erkennt man nothwendig die historische Bildung derselben an. Alle großen Meister haben sich einen Stil gebildet, an dessen charakteristischen Wendungen jeder Einzelne leicht zu erkennen. In diesen Stilen haben sich verschiedene Geistesrichtungen, Culturepochen einen abschließenden, erschöpfenden Ausdruck gegeben und auch die absolute Musik findet an diesen unzweifelhaft vorhandenen Größen Anknüpfungspunkte, die ihrem Ausdrucke eine gewisse Specialität geben. Jeder Anklang an diese Meister reißt uns in

bestimmte, uns bekannte Gegenden zurück; freilich wird ihn nur ein Ebenbürtiger wagen dürfen. Hier genügt es uns, zu constatiren, daß musikalische Stile, d. h. historisch bedingte Ausdrucksarten, existiren.

Für einzelne Fälle kann man noch einen Schritt weiter gehen und geradezu von historischer Musik sprechen, einer solchen, in der ganz bestimmte Richtungen einen allen verständlichen, typischen Ausdruck gewonnen haben. Der feine Kopf Meyerbeer's hat einen solchen Stoff wohl aufspüren, ihn aber natürlich nicht bewältigen können. In der That wird der Protestantismus nicht leicht energischer darzustellen sein, als es jener Gesang der Reformation in seiner großartigen Haltung vermag. Wären die Hugenotten in seinem Geiste dichterisch und musikalisch geschaffen, so hätten sie an diesem Lied einen ganz anderen Kern, eine mächtigere Reminiscenz gehabt, als sie auch der begabteste Dichter aus einer Seite seines Stoffes zu entwickeln vermag. Das Verbot des Lohengrin erinnert nur an eine vereinzelte, willkürlich gesetzte Thatsache: die historischen Melodien haben die Thatsache schon wieder in die Empfindung aufgehoben, sie sind lebendige Repräsentanten sittlicher Mächte und an sie vor allen würden wir die Musik weisen, wenn sie durchaus mehr als individuelle Empfindungen geben soll. Seb. Bach hat in seiner Weise einen großartigen Gebrauch vom Choral in diesem Sinne gemacht: er ist hier in der That der Vorgänger — Meyerbeer's. Wenn er in seine figurirten Gesänge hinein einen alten Choral als cantus firmus ertönen läßt, so stellt er damit der eigenen individuellen Empfindung eine historische Macht entgegen, er steigert einen Gegensatz durch den

anderen und bringt so in absolut-musikalischen Formen seine künstlerische Absicht zur klaren, vor jedem Mißverständnisse gesicherten Darstellung. Seine kleinen Künsteleien kann man ihm dabei schon nachsehen.

Die Sprache der Musik ist nach alledem gar nicht so arm, wie sie der abstracten Anschauung, die sie an der Poesie mißt, leicht erscheint. Ihre historische Bildung setzt aber eine natürliche, in sich feste Grundlage voraus, die nur im Laufe der Zeiten modificirt und bereichert wird. Auch sie hat demgemäß eine ihr immanente, sie mit Nothwendigkeit bestimmende und begrenzende Logik. Man kann die Grundgesetze ihrer Bildungen auf mathematische Verhältnisse zurückführen, sie beruht nach allen Richtungen auf Maßverhältnissen. In allen ihren Fortbildungen sind diese bewahrt oder hätten doch bewahrt werden sollen. Wie in jedem logisch gebildeten Satze ein Gedanke, wenn auch ein trivialer, verbrauchter, zum Vorscheine kommen muß, so verkörpert sich in jeder Musik, die ihre Logik achtet, auch nothwendig eine Empfindung, sei es die vergeblich nach einem Aufschwung strebende Pedanterie, sei es die überspannteste Aufregung. Keine musikalische Trivialität, so wenig wie eine sprachliche, ist ärmlich genug, daß sie nicht eine noch ärmere, kindischere Seele fände, für die selbst ihr dürrer Formalismus noch eine Bereicherung wäre. Es liegt immerhin ein Minimum logischer Energie darin, das auf unentwickelte Geister seine Wirkung thut.

Hieraus folgt zugleich, daß zur Reception der Musik keineswegs Gefühlsfrische und unbefangene Natur hinreicht, daß auch Erfahrung und Durchbildung, und zwar eine historische Bildung des Hörenden erforderlich ist. Auch

die Empfindung ist eine sich entwickelnde, immer reichere Formen annehmende, ihre Beziehungen zur Totalität menschlicher Existenz immerfort erweiternde. Der volle Genuß des Kunstwerks setzt daher die volle Bildung voraus. Die Sehnsucht der Künstler nach unbefangenen, jugendlichen Hörern ist nichts, als eine poetische Anschauung der Menschennatur, die die Keime im Unentwickelten ohne Kämpfe und Verirrungen entwickeln zu können glaubt. Die musikalischen Kinder, die ungeheure Majorität des Publikums, sind aber heute naiv, entzückend naiv, entwickeln eine ungeheure Elasticität der Reception, eine kindische Genialität — und morgen sind sie — unartig. Haben sie viel Verstand und Mutterwitz, so werden sie im besten Falle zu jenen enfans terribles, die bei aller Naivetät ganz unerwartet die verwünschtesten Dinge sagen. Der „Unbefangene" wird von Beethoven fortgerissen, von Wagner electrisirt und vom neusten Modetanz entzückt: er verhält sich dabei nur seiner Natur gemäß. Nur das Bewußtsein über die künstlerischen und logischen Voraussetzungen, nur die allmälige Entwicklung und Steigerung seines Receptionsvermögens können ihm nach und nach zu einer festen Stellung verhelfen. Hieraus folgt, daß die Production nicht auf diese kindliche Unbefangenheit eingehen darf, daß sie vielmehr darauf gefaßt sein muß, der historischen Bildung, die sie allein wirklich verstehen und genießen kann, Rede zu stehen. Auch die Wagner'sche Musik ist ohne einige Vorbildung nicht zu genießen; ob mit dieser, darüber wird ja eben gestritten.

Dies führt mich auf die Consequenz, die ich zunächst ziehen will: die musikalische Sprache hat auch ihre Grammatik.

V.

Die musikalische Logik giebt uns die natürlichen Gesetze des Periodenbaus, führt uns auf den Zusammenhang aller der Momente, die sich zum Ausdruck vereinigen, auf das Verhältniß, in das sie unter einander treten müssen — die musikalische Grammatik beschäftigt sich mit dem Bau dieser einzelnen Glieder, mit der Beziehung der einzelnen auf einander und bringt die Gesetze zum Bewußtsein, welche jene Glieder geschickt machen, dem logischen Zwecke zu dienen. Die Grenzen der Logik und Grammatik in diesem Sinne sind nicht festzustellen, beide gehen in einander über: der ungrammatische Ausdruck führt nothwendig zu dem unlogischen, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen wollen.

Die Logik der Empfindung ist natürlich eine ziemlich vage: sie beschränkt sich im Wesentlichen auf die Anforderung, daß das Gefühl seiner Natur gemäß als etwas Lebendiges, Werdendes dargestellt, daß also von einem gegebenen Punkte aus eine Steigerung vermittelt werde, bei der es bewenden, oder die auf ihren Gegensatz zurückgeführt werden mag. Die Geschichte zeigt hier einen Fortschritt zu immer freieren Formen, die Ueberwindung der Tradition, welche einzelne historische Bildungen als Grenzsteine setzen, den Formalismus zur Form machen wollte. Auch die Musik hat ihre Systeme formaler Logik gehabt, aber auch in ihr ist der nothwendige Zusammenhang von Inhalt und Form zu seinem Rechte gekommen. Seit Beethoven kann man die ganze formelle Anlage eines

Musikstücks nicht mehr kritisiren, ohne zugleich auf die künstlerische Absicht selbst einzugehen.

Ganz anders verhält es sich mit der Grammatik, deren Lehren nothwendig viel positiverer Natur sind. Die der Musik hat es mit den Gesetzen des Wohllauts zu thun, des Wohllauts, in dem sich das Wesen der Musik nicht erschöpft, welcher aber doch die unzweifelhafte Voraussetzung allen musikalischen Ausdrucks ist. Nur die Erfahrung vermag nun die Grenzen festzustellen, welche das menschliche Ohr, seine Fähigkeit aufzufassen, der Kunst setzt — die Probe der Zeit, die thatsächliche Anerkennung giebt uns das einzige Kriterium, welches hier Sicherheit gewährt, d. h. gerade hier muß man am gewissenhaftesten der historischen Entwickelung der Kunst folgen. —

Das Gefühl des Einzelnen hat also hier nur ein sehr bedingtes Recht — was dem Einen piquant klingt, ist für das Ohr des Zweiten vielleicht unerträglich. Es giebt Menschen, die bestimmte Farben regelmäßig verwechseln: man wird ihnen nicht gestatten, ihrem Auge gemäß zu malen, obwohl sie subjectiv dabei in ihrem besten Rechte wären. So ist es auch die Pflicht des Musikers, sein Ohr zu bilden, und es giebt hierzu durchaus kein anderes, irgendwie sicheres Mittel, als auf jenen historischen Proceß einzugehen, die Errungenschaften von Jahrhunderten in ihren Grundzügen wenigstens überall zu achten. In der That stürzen wir sonst in's Bodenlose: berechtigen wir den Einzelnen hier zur vollen Willkür, so mag er seine Rechnung dabei finden, wir stellen aber damit die ganze Kunst in Frage. Für die Perioden der ersten Entwicklung ist das Experimentiren in seinem besten Rechte, es sammelt

den Stoff, der zu sichten ist: die Bildung der Sprache findet aber die Grenze einer relativen Vollkommenheit, sie macht Abschlüsse, über die keine Zukunft hinauskommen kann, die einmal gelegten Fundamente muß jeder benutzen, sich ihrer Eigenthümlichkeit fügen, der darüber hinaus in die Höhe bauen will. Die Grammatik stellt die Natur dieser Grundlagen fest, sie ist für die Musik Nichts, als das erkannte Gesetz des Wohllauts, und die Kunst, die sich in gemeingültigen, Allen verständlichen Formen bewegen muß, hat dieß Gesetz zu achten.

Es wird wohl Niemand bestreiten, daß jene Grundzüge für uns feststehen müssen, daß wir eine Höhe der Entwicklung erreicht haben, welche nothwendig voraussetzt, daß das Material der musikalischen Sprache grammatisch bewältigt ist. Die Wortsprache hat ihren festen Boden erlangt, den jeder respectirt, weil das grundsätzliche Negiren hier in's Irrenhaus führen könnte: die musikalische Praxis weigert sich dagegen, sich jenen Gesetzen zu fügen. Das ganze Material der musikalischen Grammatik liegt Allen zugänglich da, unglücklicher Weise findet es aber zur Zeit die Mehrzahl der Producirenden genial, — Sprachschnitzer zu machen. Man bringe die Mehrzahl der modernen Compositionen auf eine grammatisch-correcte Form und man wird sehen, daß damit die Räthsel dieser Sphinxe gelöst sind. Sobald unser Publikum dieselben gerathen haben wird, werden die Ungeheuer den bekannten Weg in den Abgrund der Vergessenheit nehmen. Man sucht aber noch immer gutmüthig nach einem besonderen, tiefen Inhalt, wo man nur die ärgste Willkür in der Behandlung der Sprache kritisch begreifen könnte.

Von dem Dichter verlangt man, daß er die Sprache ehrt, daß er dies Gemeingut selbst nicht im Drange der absonderlichsten Empfindung entstellt, oder, anders ausgedrückt, daß er ihrer mächtig sei. Er mag sie bereichern, erweitern, aber innerhalb der Grundgesetze, die sie in sich trägt, in Scheu vor der geistigen Macht, der er die Fähigkeit auch seines Ausdrucks erst verdankt. Diese Scheu haben unsere Musiker fast gar nicht: ihre Kunst erlaubt ihnen, sich da, wo die Sünde gegen die Wortsprache von der unvermeidlichen Strafe der Lächerlichkeit getroffen wird, hinter die sogenannte Tiefe der Empfindung zu verstecken, für die eigentlich kein Ausdruck hinreicht — hinter diesem Bollwerk der Gefühlstiefe, der Eigenthümlichkeit lachen sie in's Fäustchen und erklären jeden, der an diesen Absonderlichkeiten keinen Geschmack findet, für einen Barbaren.

Aber gerade weil die Musik die Kunst ist, in der sich das Subjective vor Allem ausspricht, weil es in ihr das größte Recht hat, um so mehr bedarf sie eines Gegengewichts und daher mindestens grammatisch reiner Formen. Die die Sprache maltraitirende Ueberschwänglichkeit provocirt auch im Hörer sehr berechtigte subjective Regungen — ist er heißblütig, so wird er entrüstet, ist er kälterer Natur, so dreht er dem faselnden Künstler den Rücken. Dies vergessen die, welche die Musik zum Tummelplatz der Willkür machen, die jene früher berechtigten Experimente über die Grenzen des Möglichen hinaus fortsetzen, jener Dilettantismus, der in dieser Willkür sein ergiebigstes Feld gefunden hat. Diesem Treiben gegenüber kann man nicht bestimmt genug darauf hinweisen, daß die Musik ihr nothwendiges Maß an den grammatischen Formen finden

muß, die durch die classischen Meister festgestellt, oder aus den letzteren organisch herzuleiten sind. Außerhalb dieser Grenzen ist jetzt kein Heil mehr zu finden, und wer innerhalb derselben nichts Selbständiges, Neues zu geben vermag, der behalte seine ohrverletzenden Experimente wenigstens für sich.

Gestehen wir es nun von vorne herein offen, die Grammatik ist auch Wagner's schwache Seite. Es handelt sich hier nach dem Obigen hauptsächlich um die Behandlung der Harmonie, um die Beziehung, in die die einzelnen Accorde zu einander gebracht werden, um sich mit der Melodie zu einem Ganzen zu vereinigen. Er giebt nun jeden historischen Boden für die Behandlung der Harmonie auf. Er emancipirt sich von jeder Tradition, die Harmonie ist ihm — ein Meer, worauf sich der Nachen der Melodie bewegt und das diesen wohl oder übel tragen muß, wohin auch die Richtung gehen mag, welche — ganz unabhängig von musikalischen Voraussetzungen — durch den Wortvers und seinen Inhalt bedingt wird. Sie dient ihm, wie dem Schiffer das Meer, für einen Zweck, zu dem es gar keine unmittelbare Beziehung hat. Wagner rühmt die vollkommene Freiheit seiner aus dem Wortverse hervorwachsenden Melodie; in ihr soll sich die Urverwandtschaft aller Tonarten documentiren: er sieht so in der Ausweichung den Kern aller musikalischen Bewegung und kommt dahin, jeden Fortschritt der Empfindung durch den Uebergang in eine andere Tonart zu begleiten — in welche? das bleibt bei jener Urverwandtschaft ziemlich gleichgültig. Diese Urverwandschaft ist ein Mährchen, das er sehr artig aus jenem Bilde entwickelt, das aber an der Wirklichkeit

zerschellt. Er selbst giebt durch seine Praxis das beste Gegenmittel gegen seine Theorie: wer eine seiner Opern gehört hat, glaubt gewiß nicht mehr an die Urverwandtschaft. Jenes Meer bietet ungeheure Flächen, in diesen, in weitester Ferne von einander, Strömungen der verschiedensten Richtung, die nur der einander unmittelbar zu nähern versuchen kann, der sich über die Dimensionen täuscht. Dadurch, daß man zwei sich fremde Accorde verbindet, neben einander erklingen läßt, werden diese Größen einander nicht näher gerückt, gerade so documentirt sich die absolute Nothwendigkeit der Vermittlung. Es wird durch den Sprung Nichts bewiesen, als die halsbrechende Vermessenheit des Künstlers, der sich der Natur der Dinge nicht fügen will.

Es ergiebt sich nun auch leicht, daß die absolute Freiheit, die sich Wagner nimmt, in der Wirklichkeit zu einer viel größeren Armuth führt, als die Beschränkung. Es ist dies eine dialectische Nothwendigkeit. Die rücksichtslose Bewegung seiner Melodie beschränkt ihn unvermeidlich auf Dreiklänge. Diese allein sind selbständige, in sich ruhende Größen, sie *können* wenigstens unvermittelt nebeneinander gestellt werden, während der Septimenaccord, in sich bedingt, nach bestimmten Seiten, nach gewissen Auflösungen nothwendig drängt. Dieser hemmt jene absolute Freiheit, legt dem Ohre zu unzweideutig die grammatische Nothwendigkeit bestimmter Fortschritte dar, und ist deshalb für die Wagner'sche Ungebundenheit unbrauchbar. Bis auf den unvermeidlichen Dominantenaccord kommen Septimenaccorde daher bei ihm selten zu charakteristischer Anwendung.

Und doch haben gerade sie der modernen Musik ihre eigenthümliche Beweglichkeit gegeben, ihre feinen Schattirungen möglich gemacht. Ohne sie ist keine geschmeidige Polyphonie denkbar, die unendliche Beweglichkeit der Stimmen findet Halt nur im nothwendigen Fortschritte der einzelnen Glieder. Das Wiederanknüpfen an Bach hat der modernen Musik dies Material wieder erschlossen und sie hat seit Mendelssohn großentheils hiervon gelebt. Bach's harmonischer Reichthum ist in der That auch in freieren Formen zu verwerthen und schon deshalb verdiente er aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden, hätte er nicht schon durch die Macht seines Ausdrucks, der alle äußerlich gewahrten Schulformen durchbricht, hierauf den begründetsten Anspruch.

Die Polyphonie — und diese gerade ist die uns eigenthümliche, in gewissem Sinn nationale Form der Musik — geht durch die absolute Freiheit der Melodie nothwendig verloren. Windet sich diese beliebig durch alle Tonarten, so werden die harmonisch unterstützenden Stimmen durch dick und dünn mit fortgerissen und sind unmöglich charakteristisch zu führen. Sie machen ihre unvermeidlichen Sprünge in die Dreiklänge, auf die sich der Componist beschränkt sieht. Freilich liegt ein großer Reiz in diesen immer abgeschlossen in sich erklingenden Tongrößen, das Mystische, Unvermittelte wird immer darin seinen reinsten Ausdruck finden und der ganze Lohengrin hat einen höchst charakteristischen harmonischen Kern in dem unvermittelten Durcheinanderspielen der beiden Dreiklänge von A-Dur und Fis-Moll — aber alle diese Effecte vermögen nicht den ungleich größeren harmonischen Reich-

thum zu ersetzen, der uns bei den älteren Meistern schon bekannt geworden ist. —

Bewegt sich jene fessellose Melodie auf dieser gefügigen Basis der Dreiklänge, so wird der harmonische Fortschritt durch jene zu fortwährenden Verstößen gegen die musikalische Grammatik fortgerissen, dann aber ist kein Halten mehr und die Charakteristik hört geradezu auf. Muß man stets auf Alles gefaßt sein, so überrascht Nichts mehr. Diese fortwährenden Sprünge auf die weichen und harten Dreiklänge der kleinen und großen Secunde, der kleinen und großen Terz, Sexte und Septime sind im Ganzen und Großen alle dasselbe: eine Ueberraschung, ein harter Griff in unser Gehör, welcher den charakteristischen Unterschied aufhebt. Höre ich auf den Dreiklang von C-Dur den von D-Dur, so würde der von E-Dur am Ende dieselbe Wirkung thun: geht es aber in diesem Stile in dulce infinitum fort, so werde ich in diesem Wechsel bald nur — die Einförmigkeit sehen. Die Musik erscheint hier in der That wieder als bloßes „Mittel": ihr gesammtes Material wird durcheinander geworfen, benutzt, wie es sich gerade bietet. Das Zufällige, Willkürliche macht sich uns fühlbar, während uns künstlerisch nur die relative Nothwendigkeit auch des formellen Verlaufes interessiren kann. So erschöpfen sich denn die „Mittel", wie es in ihrer Natur liegt, bald, sie stumpfen sich ab. Die Melodie vermag es unmöglich, die harmonischen Härten immer durch prägnante Wendungen zu motiviren, man empfindet bald jene als Willkürlichkeiten und nimmt diese Keulenschläge des Orchesters in schweigender Ergebung hin; man läßt es ohne freie Betheiligung über sich walten, wie ein

Schicksal. Es tritt derselbe fatale Eindruck ein, wie wenn man Jemand in lauter Pointen sprechen hört — man sehnt sich nach einer fließenden Conversation. Das Bedürfniß der Vermittlung und der freien Betheiligung am Kunstwerke ist ja auch ein rein menschliches.

Diese Art der Harmoniebehandlung verfehlt schließlich ihren Zweck gerade ebenso, wie die zu raffinirten polyphonen Formen, verwickelte Fugen mit so und so viel Themen, bei denen man nothwendig Uebersicht und Zusammenhang verliert.

Zu einer ähnlichen Monotonie führt der ausgedehnte Gebrauch, den Wagner von dem verminderten Septimen-Accorde macht. Dieser Accord ist das zweideutigste Wesen, das es giebt — faßt man ihn als eine Abart des Nonen-Accords, so liegt eigentlich die größte Spannung in seinem Ausdruck, man braucht nur den Grundton mit klingen zu lassen, um dem Fortschritt sofort die bestimmteste, schärfste Richtung zu geben. Das Herrliche ist aber, daß dieser Grundton nicht mitklingt, und daß fortwährend der Eintritt vier verschiedener, gar nicht verwandter Grundtöne möglich ist. Jedes Intervall des Accords ist stets bereit, die entscheidende Stelle der None und Septime anzunehmen, aber bis dies geschieht, sagt auch jedes Intervall gleich viel. Er fügt sich den härtesten, wie den süßlichsten Fortschritten, ist ein völlig charakterloses Wesen, darum die Aushülfe für jedes formlose Pathos, die Maske der musikalischen Charakterlosigkeit, der Bettelstab der musikalischen Armuth. Er ist der Freund und Vertraute der Dilettanten, denen er jede Schwierigkeit beseitigt, die nun stundenlang phantasiren und dabei alle ihre harmonischen

Depensen mit ihm bestreiten können. Sind sie gar dahinter gekommen, daß man diese drei Accorde (denn in abstracto sind es nicht mehr, sie sind aber ebenso gut auch nur einer, da sie den Unterschied der Tonarten eigentlich in sich aufheben) nach Belieben durcheinanderwürfeln kann, so haben sie schon allein in ihnen einen Ocean, ein harmonisches Meer, wo eben eine Welle aussieht, wie die andere, in unendlicher Bewegung durcheinanderspielend. Regt der Sturm diese Fluthen auf, so schwankt das melodische Schiff willenlos darauf umher, es mag sich auf jedes beliebige melodische Intervall werfen, immer läuft es auf den unvermeidlichen verminderten Septimenaccord, der es einer zweiten, gleichen Welle zuschleudert. Er ist das Nichts und das Etwas, Leidenschaft und Gefasel, Musik und auch keine, die Grenze und das Ueberschreiten derselben, die Form, in der sich die Musik in die Formlosigkeit aufhebt — ein wahrer Schatz für Dialectiker und für das rhetorische Pathos Wagner's. Gluck hat eine ähnliche Vorliebe für ihn, aber Beide vermögen nicht mehr aus ihm zu machen, als überhaupt daraus zu machen ist: sie erhalten sich damit auf einer gewissen Höhe des Ausdrucks, geben diesem eine gewisse gleichförmige Noblesse, Spannung — es ist aber doch immer nur die tragische Maske der Alten, die uns immer dasselbe Gesicht stereotypen, wenn auch edeln Ausdrucks zeigt — es ist, modern gesprochen, die Uniform, die, keineswegs im Interesse individueller Freiheit, den tragischen Gestalten umgehängt wird, damit sie sich am Hofe der Kunst präsentiren können.

Wir vermögen also nicht anzuerkennen, daß die Wagner'sche Behandlung der Harmonie wirklichen Reich-

thum böte: in der Verschwendung, die er mit gewissen „Mitteln“ treibt, sehen wir nur den Beweis, daß er auf dieselben beschränkt ist, dieser Luxus constatirt, wie so häufig in der Welt, noch keine brillante Vermögenslage. Gerade sein Beispiel hat unser Ohr wieder besonders empfänglich gemacht für die klugen Lehren der Grammatik.

Die Verstöße gegen die letztere führen, wie schon oben erwähnt, nothwendig auf logische Sünden und auch diese lassen sich bei Wagner nicht leugnen. Die Logik fordert Zusammenhang, Nothwendigkeit im Fortschritt, einen bestimmten, sicheren Verlauf, sondert die in ihm thätigen Momente und macht uns zugleich ihr Zusammenwirken begreiflich — die der Musik fordert eine ähnliche Auseinanderlegung des Gefühls, eine gewisse Selbständigkeit und Abrundung der einzelnen Momente, in die es zerlegt wird. Der musikalische Satz gliedert sich in seiner natürlichen Structur in Vorder-, Nach- und Schlußsatz und die, Verbindung mehrerer Sätze muß sich wieder auf ein ähnliches Maß, eine ähnliche Steigerung zurückführen, die einzelnen Glieder müssen sich untereinander, jedenfalls im Schlußsatze vermitteln, zusammenfassen. Das Abbrechen der Perioden, die Anakoluthe, die Sprünge in der sprachlichen und logischen Entwicklung, diese Kunstgriffe, die sich die Rhetorik erlaubt, bestätigen als Ausnahmen nur jene Regel. Sie wirken nur durch den Gegensatz und verlangen eine abschließende, alle diese Unregelmäßigkeiten zusammenfassende Vermittlung. Das rednerische Ungestüm Wagner's, sich selbst überlassen in Folge jener grammatischen Zügellosigkeit, kehrt häufig das Verhältniß nm und macht die Ausnahme zur Regel. Er liebt rhapsodische, abge-

rissene Wendungen — seine rücksichtslose Melodie spottet unserer logischen Bedenken. Er vergleicht das Melodische so oft dem Weiblichen: seine Formen kennen aber häufig weder Maß, noch Zurückhaltung, und seine Melodie ist dann nur dem emancipirten Weibe zu vergleichen, das die Logik durch Excentricität ersetzt, mitunter sich zur Genialität emporschwingt, meistens aber seiner eigenen Confusion erliegt. Das Orchester soll nach ihm der Gebärde folgen — aber auch die Gebärde ist uns Nichts als vereinzelte, abgerissene Bewegung, auch für ihre Sprache verlangen wir Zusammenhang, Steigerung, und beides erreicht sie nur durch das künstlerische Maß. Das Orchester vermag ebenfalls jene Aufgabe nur zu erfüllen, wenn seine Bewegung sich dem Maße, der musikalischen Logik, fügt. In seinen melodischen Hauptmotiven, die schon ihrer häufigen Wiederkehr wegen meist einfach gebildet sind, überschreitet Wagner ihre Grenzen fast nie; wo er die größte Wirkung sucht und erreicht, sehen wir also auch ihn sich in den Schranken bewegen, die seine Vorgänger fast immer gewahrt haben.

Wir wissen sehr wohl, daß unbedingte Anhänger Wagner's diese Darstellung mit einem stillen Triumphe über die Verblendung lesen mußten, welche über allerhand Formalitäten den Kern der Sache zu übersehen scheint. Gegen ihre Einwürfe wenden wir uns demnächst und ziehen ihnen die letzte Consequenz unserer Auffassung.

VI.

Man wird uns zunächst sagen: Wagner will ja gar keine Musik machen, seine Richtung befreit ihn von den Schranken, die dem absoluten Musiker gesetzt sein mögen! Hierauf ist einfach zu erwidern: er macht aber Musik und zwar sehr viel, vier, fünf Stunden lang. Diese einfache Thatsache wird gerade der Unbefangene allen ästhetischen Deductionen entgegensetzen, die ihm aufreden möchten, bei seinen Opern komme das musikalische Ohr eigentlich wenig in Frage. —

Aber das Wort, die poetische Absicht, der dramatische Verlauf ist die Hauptsache! Immerhin — die Musik ist nur keinenfalls die Nebensache, unmöglich Nebensache da, wo sie in der größten Spannung, mit Aufwendung aller ihrer Mächte unablässig zwischen den Hörer und die Handlung als Dolmetscherin tritt, so wenig Nebensache, wie etwa die Farbe etwas Nebensächliches am Gemälde ist. —

Unsere Prämissen geben uns auch zu diesen Fragen eine feste Position. Hat die Musik eine Sprache, ein eigenen Gesetzen nothwendig folgendes Ausdrucksvermögen, so kann sie auch der poetischen, dramatischen Absicht gegenüber nicht zum bloßen Mittel herabgesetzt werden. Sie dient dieser nicht in der Art eines Knechtes, sondern wie ein freier Mann, mit Wahrung ihrer wohlberechtigten Individualität, und vermag auch nur so mit dem vollen Erfolge zu dienen, nur so ihre Kraft, die sie zum großen Theil bei einer sclavischen Unterordnung aufgeben müßte, dem poetischen Zwecke unverkürzt darzubringen. Sie dient ihm, wie die Wortsprache, vorbehaltlich der Rechte

ihrer eigenen Existenz, in den logischen und grammatischen Formen, die sie erst zur Musik machen und ohne die sie nur noch Klang, Lärm, Geräusch bleibt, das unsere Nerven vielleicht immer noch auf eine empfindliche Weise berührt, aber nur wie ein Naturlaut, erschreckend, vielleicht momentan ergreifend, aber nicht befreiend, nicht erhebend.

Die künstlerische Absicht verwirklicht sich nothwendig in einer sprachlichen Form, sie ist ohne diese nichts, als eine Absicht, eine Intention — sobald sie wirklich, zum Kunstwerke wird, ist sie von dieser Form gar nicht mehr zu trennen. Alles Gewaltsame darin, jeder Verstoß gegen die Sprachgesetze beeinträchtigt den Werth und die Wirkung des Ganzen. Hieraus folgt, daß in der Oper die eigenthümliche Natur des sprachlichen und des musikalischen Ausdrucks möglichst gleichmäßig berücksichtigt, daß zwischen beiden Sprachen ein Vergleich zu Stande gebracht werden muß, bei dem jede einzelne, obgleich sie Manches aufgeben muß, doch bestehen kann. Beide thun dies als die einander ebenbürtigen Großmächte des Ausdrucks, ohne einer von ihnen ein unbedingtes Uebergewicht einzuräumen, wohl aber ergreifen sie die Herrschaft über die untergeordneten Mächte der Recitation, der Gebärden, der Mienen, deren Ausdruck sie gemeinschaftlich bestimmen.

Beide vermögen die Empfindung darzustellen: die Wortsprache ist aber reicher, sie gebietet über Vorstellungen, die sie schließlich bis zu Ideen zu erheben weiß. Bis in die Regionen des Gedankens vermag ihr die Musik nicht zu folgen: sie grübelt höchstens, schildert die Qual des Zweifels, die Rückwirkung, die das Ringen des Geistes auf die Phantasie übt, sie vermag über den Sieg der Idee

in Jubel auszubrechen, aber sie kann diesen Sieg nicht erringen helfen, der That des Gedankens nicht folgen. Hieraus ergiebt sich, daß die Oper nie die Kunstwerke ersetzen kann, deren Kern die geistige Bewegung als solche ist. Sie zieht einen Faust, einen Hamlet aus der geistigen Höhe, die ihnen die Poesie verleihen kann, in das Getriebe der Leidenschaft herunter, sie macht aus jenem einen Don Juan oder Tannhäuser, aus diesem etwa einen Max. Ein singender Mephistopheles ist ein armer Theaterteufel; das Diabolische liegt, wenn überhaupt wo, im Denken — es ist ein ganz feiner Zug im Freischütz, daß Samiel musikalisch stumm ist, sein Bischen diabolischer Zauber besteht schließlich gerade darin. Daher die entschiedene Langeweile, die uns musikalische Bösewichter verursachen — das Böse in seinen imponirenden Formen ist der Oper unzugänglich, es interessirt uns nur als die Kehrseite geistiger Freiheit. —

Auch dienend vermag also die Musik der freien Bewegung des Gedankens nicht zu folgen: sie bleibt stets an die beschränkte Sphäre der Empfindung gebannt. Die Poesie kann der Letzteren nur speciellere Beziehungen zur Wirklichkeit, einen bestimmten menschlichen Inhalt geben. Die Empfindung wird aber hierdurch unendlich bereichert, ihr Ausdruck viel concreter und deshalb wirksamer. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Instrumentalmusik in dieser Beziehung zurücksteht. Sie entrückt uns ihrer Natur nach jeder bestimmten Wirklichkeit, in ihr sucht die Empfindung nur bei sich selbst zu sein, sich der unendlichen Freiheit ihrer Bewegung zu erfreuen: in ihre Höhe klingen jene Reminiscenzen der Kirche, des Volkslebens nur wie Anklänge

an ein Jenseits herauf, das sie in ihrem Fluge schon verlassen hat. Wie das abstracte Denken, so entspricht diese abstracte Musik einem menschlichen Bedürfnisse, das nicht zu bezweifeln ist, und durch dies hat sie dasselbe unmittelbare Recht der Existenz, wie die Philosophie. Beethoven ist ein musikalischer Philosoph: er erhebt sich mitunter zu dramatischem Leben, aber man kann nur vergleichsweise von einem solchen in seinen Symphonien sprechen, und die Aehnlichkeit constatirt zugleich die Verschiedenheit. Er kann immer nur die Dialektik des nach einem bestimmten Inhalt suchenden Gefühls geben — indem er sie in ihrem ganzen Reichthum entfaltet, löst er aber auch schon eine künstlerische Aufgabe, die neben allen anderen Problemen der Kunst ihren selbständigen Werth hat.

Tritt das Wort zur Musik, so muß diese jenem ungehemmten Fluge einigermaßen Schranken setzen, sie tritt aber dem Menschenleben und seinem ganzen Reichthum dafür näher. Beide Theile gewinnen bei der Vereinigung: die Musik erlangt einen concreten Inhalt, sie erhebt aber durch ihre Ausdrucksformen das Thatsächliche sofort in die Empfindung, giebt es in dem bald vergrößerten, bald verkleinerten Maßstabe, in dem es sich in der Empfindung reflectirt. Hierin liegt der eigenthümliche Werth des musikalischen Ausdrucks und hierin zugleich sein Recht auf eine gewisse Selbständigkeit: weil er der Poesie Etwas giebt, das diese mit ihren Mitteln nie erreichen kann, muß ihm freie, seiner Natur gemäße Bewegung gewahrt werden. Das Wort darf deshalb die einzelne musikalische Wendung nicht beherrschen wollen, vermag es doch über den Zauber derselben nicht aufzuklären — die Musik wirft andererseits

mit Recht nur ausnahmsweise ein Schlaglicht auf die vereinzelte Redewendung. Kurz, die Poesie kann uns nicht das Detail der Musik, sondern nur das Ganze näher rücken, indem sie diesem festere Umrisse giebt, es als eine bestimmte Seite menschlicher Existenz erscheinen läßt.

Daß sich der musikalische und der Wortausdruck bis in's Einzelne decken, ist nur im Gebiete der Lyrik und selbst da nur annähernd möglich, weil Poesie und Musik nur in ihr gleichmäßig in demselben Stoffe, der Empfindung, aufgehen. In der Lyrik herrscht das Reinmenschliche in unserem Sinne, d. h. eine Seite menschlichen Wesens in ihrer Isolirung, in einem Glanze und einer Reinheit, die ihr nur diese Vereinzelung geben kann. Sie verharrt so in einer ähnlichen Allgemeinheit, wie die Instrumentalmusik, und nimmt nur gewisse Grundbeziehungen des menschlichen Daseins als ihren speciellen Stoff auf. Sie reißt diese Beziehungen aus ihrem weiteren Zusammenhange, sie lebt von der Liebe, die ja ebenso verfährt und den Schwerpunkt menschlicher Existenz in ein Verhältniß legt, das ihn schließlich doch nicht allein ausmacht. Dieses Reinmenschliche erscheint, unseren früheren Andeutungen gemäß, gerade in diesen Formen, im subjectiven Schwunge der Lyrik, am reinsten: wir schauen es als wirklich nur in dem isolirten, zunächst nur auf sich bezogenen Subjecte an. Diese vereinsamten Empfindungen, Stimmungen, mit ihrem ganzen blendenden Reize, die dem Individuum seine ursprüngliche Reinheit wiederzugeben scheinen, drängen aber doch auch über sich hinaus. So wenig es der Tannhäuser bei der Venus auszuhalten vermag, so wenig vermögen wir im Paradies der Lyrik auszudauern.

Die Kunst kommt so zu epischen und dramatischen Gebilden, die uns den historischen Menschen zeigen. Die Lyrik giebt uns nur einzelne Momente, den Stoff des Menschenlebens, nicht dieses selbst, welches nothwendig ein historisch bedingtes, alle jene Einseitigkeiten in sich aufhebendes ist. Wir haben schon erwähnt, daß das Drama, selbst wenn es aus aller Geschichte heraustreten möchte, sich eine geschichtliche Welt erschaffen, erträumen muß. Es will uns nur nicht die volle historische Wirklichkeit geben (was ihm Wagner fälschlich unterschiebt), sondern eine künstlerische, freie Auffassung derselben — sein Kern bleibt darum nicht weniger die Beziehung zu dieser Wirklichkeit, der Conflict innerhalb derselben, die Schuld. Die Schuld ist der Stoff der Tragödie, wie der Komödie — nur die doppelte Art der Lösung des Conflicts unterscheidet beide Arten des Dramas. Damit ist aber dieses an die Sphäre der Wirklichkeit gebannt.

Hier zeigt sich nun die Nothwendigkeit jenes Vergleichs noch entschiedener. Das Drama muß uns über diesen seinen Boden orientiren, uns in eine Welt bestimmter thatsächlicher Voraussetzungen, Vorstellungen, selbst gewisser Ideen einführen. Mit alledem hat die Musik gar Nichts gemein. Sie giebt nur Empfindung, verlangt in sich zu ruhen, sich in sich zu vertiefen, abzuschließen: in ihrer Natur liegt es, alle factischen Momente in sich hineinzureißen, zu verzehren. Letztere setzen ihr aber Sprödigkeit und Widerstand entgegen, machen sich auch als eine selbständige, von jener unabhängige Macht geltend, welche nicht als bloßes Material zu bewältigen ist. So bleibt der Kern der dramatischen Bewegung, der

Conflict, sofern er sich thatsächlich motivirt, die Verwicklung, neben dem musikalischen Ausdrucke als ein Gegebenes, diesen und die Empfindung Beherrschendes stehen.

Eine möglichst einfache Handlung ist also ein Vorzug jeder Operndichtung: der Mangel einer sogenannten Intrigue im Tannhäuser ist daher am wenigsten zu tadeln. Das Bedürfniß der Gegenwart nach bis in's Detail complicirten, von Verwicklungen strotzenden Stoffen ist nur ein Zeichen der Zeit, eine Folge unserer bedenklichen Ueberreizung. Kann der Verlauf nur durch ein Studium des Textbuches verständlich werden, so hört für uns eigentlich jeder Genuß auf. Selbst darauf kann man sich aber nicht mehr einlassen, seit Meyerbeer es erreicht hat, daß auch eine ganz gewissenhafte Lecture einen einigermaßen vernünftigen Zusammenhang doch nicht entdecken läßt. Solch kolossaler Mystification kann man sich nicht zum zweiten Mal Preis geben. —

Aber auch im einfachsten Stoffe steckt jener Gegensatz und interessant ist es nun, in der Kunstgeschichte zu verfolgen, wie man sich in dieser schwierigen Situation zu helfen suchte, in welches Verhältniß man beide widerstreitende Elemente brachte.

Bald trennte man sie ganz unbefangen — man ließ Dialog und Musik auseinanderfallen, man isolirte die lyrischen Momente und ließ sie thatsächlich durch das Wort vorbereiten und motiviren.

Bald steigerte man den Dialog zu jenem parlanten Recitativ, das in seiner absoluten Freiheit von jenem kaum zu unterscheiden, welches nichts ist, als ein musikalischer Formalismus, mit dem das Wesen der Musik gar

nichts gemein hat — eine Concession an das nüchterne Publikum, welches, wenn einmal gesungen wurde, der Consequenz wegen durchweg wollte singen hören — erträglich in der klangvollen, elastischen italienischen Sprache, die zu solcher Recitation provocirt, sonderbar, häufig lächerlich in unseren rauheren, schwerfälligen Sprachformen. Man muß solcher Anforderung gegenüber offen aussprechen, daß das Unmusikalische immer unmusikalisch bleibt, auch wenn es gesungen wird, und daß sich mit solchem Formalismus dem schärfer blickenden Auge die Kluft nicht verdecken läßt, die zwischen dem blos Thatsächlichen und der Musik liegt. Wir schätzen dieses Recitativ in einer komischen italienischen Oper, von Italienern gesungen, weil es dann — das Orchester schweigt dabei — gar nicht mehr als Gesang erscheint — unsere deutschen Sänger mögen aber nach wie vor sprechen; wenn sie es jenen nicht nachthun können.

Vereinzelte, oft sehr wirksame Anwendung haben dann wieder melodramatische Formen gefunden, wo sich die Musik dem gesprochenen Worte anschließt. Das kleine Melodrama im Fidelio zeigt das relative Recht auch dieser Form — man denke sich die abgerissenen Wendungen des gleichgültigen Dialogs, den Fidelio doch in der schmerzlichsten Spannung führt, gesungen und man wird zugeben, daß Beethoven mit feinem Tacte hier die einzig erträgliche Form herausgefunden hat.

Jenes harmlose Recitativ steigert sich, sobald die Handlung auf einen Affect führt, natürlich zum ausgeführten Recitativ. Der Zutritt des Orchesters bezeichnet dann auch äußerlich, daß ein Wendepunkt eingetreten ist.

Es beginnt in ähnlichen abgerissenen Wendungen, entwickelt sich aber mit dialektischer Nothwendigkeit zu bestimmteren rhythmischen und melodischen Formen und endet nothwendig mit der vollen Entfaltung der bisher nur angedeuteten Macht der Musik, der absoluten Melodie, um mit Wagner zu sprechen. Die Arie im alten Sinne ist Nichts, als der Sieg der Empfindung und der Musik, welche das Thatsächliche bewältigt, in sich aufnimmt, zum Momente in einem innerlichen Processe herabsetzt — oder erhebt. Sie hat in diesem Sinne auch ihre dramatische Bedeutung und ist mehr als ein lyrischer Erguß, welcher, wie gezeigt worden ist, die Empfindung völlig isolirt — sie giebt aber der Musik allerdings ein momentanes Uebergewicht.

Die Oper begnügte sich zeitweise damit, mit diesen Mitteln ihre einzelnen Figuren zu charakterisiren: der dramatische Verlauf drängt aber darauf hin, diese Elemente auf einander zu beziehen — die Oper kam zu dem sogenannten Ensemble. Die dramatische Handlung zerlegt sich nothwendig in eine Reihe von Situationen, durch die hin sie auf ihr letztes Ziel losschreitet. Wir nennen diese Theile hier Situationen, weil die Empfindung sie in ihrer immer einseitigen Art der Auffassung abzugrenzen und jede einzelne auf eine Grundstimmung zurückzuführen sucht. In der Situation bezieht man eine Folge von Thatsachen auf das natürliche Gefühl — in ihr giebt man jener Welt des Thatsächlichen und der Empfindung eine momentane Ausgleichung. Im Ensemble faßt der Componist seine Figuren in einer Situation, in der gemeinsamen, durch diese bedingten Grundstimmung zusammen, welche natür-

lich wieder in jeder einzelnen einen besonderen, charakteristischen Ausdruck gewinnen muß. Das Factische in seinem steten Wechsel, seiner unendlichen Beweglichkeit drängt sich in den musikalischen Verlauf, ihn bestimmend, modificirend, hinein, wird aber doch durch jene Grundstimmungen, die sich die Musik daneben zu bewahren vermag, bewältigt, in diesen finden alle handelnden Personen eine natürliche Einheit. Die Musik verlangt aber auch hier einen ihrer eigenthümlichen Natur entsprechenden Verlauf — es ist eine Nothwendigkeit der musikalischen Logik, sich auf lyrischen Pointen zusammenzufassen, jenen Grundstimmungen einen breiten, in sich ruhenden Ausdruck zu geben. Wie das Recitativ auf den melodischen Schluß der Arie führt, so verlangt das Ensemble eine seinem größeren Reichthum angemessene musikalische Steigerung und einen Schluß, der alles Vorausgeschickte in einer abschließenden Empfindung zusammenfaßt.

In der Kunst, der Situation künstlerische Form zu geben, besteht Mozart's unübertroffene Meisterschaft. In seinen Arien mag man vielfach den Druck gewisser Traditionen durchfühlen: im Ganzen und Großen bewahrt er aber das glücklichste Gleichgewicht im Widerstreite der Bedürfnisse des musikalischen Ausdrucks und der Darstellung der einzelnen ihn motivirenden Aeußerlichkeiten. So weit es sich nur darum handelt, den Hörer zu orientiren über den Boden, auf dem sich die Handluug bewegen wird, läßt er seine Musik schweigen oder bedient sich jener wesentlich dialogischen Formen. Sobald aber das Thatsächliche in eine besondere Beziehung zu der einzelnen Person tritt, läßt er es sich in dieser in musikalisch feiner Charakteristik

spiegeln — die so in ihren Grundzügen charakterisirten Personen vereinigt er in Situationen, unter der Macht gemeinsamer Eindrücke; ist das Thatsächliche gegeben, sind die Hörer über die dramatischen Prämissen im Klaren, dann läßt er — nach unserer Ansicht mit dem vollsten Rechte — die Musik ihre ganzen Schwingen entfalten und ihrer Macht den freisten Lauf. Er endet so in absolut musikalischen Formen, folgt hierin aber der Natur der Dinge: die Empfindung, und darum die Musik, ist absolutistisch in ihrem ganzen Wesen, sie bewältigt die Thatsache und führt darüber hinaus. Die einzelnen Figuren werden dann gewissermaßen unseren Blicken entrückt, die Handlung steht scheinbar still, wir blicken dafür in die Seele der Handelnden, die vor uns ausgebreitet wird. Mozart's eigenthümlichster Vorzug ist es, daß er der hier immer drohenden Gefahr nicht unterliegt, in einen rein subjectiven, sich von der einmal gegebenen Welt der Wirklichkeit losreißenden, ihr wohl gar gegenübertretenden Ausdruck zu verfallen, daß er seine Schlüsse vielmehr immer aus den gegebenen Elementen herzuleiten, letztere auch in diesen Formen zu bewahren weiß. —

So läßt sich auch historisch die an sich nicht zu bezweifelnde Thatsache nachweisen, daß in der Oper zwei selbständige Ausdrucksvermögen neben einander bestehen, deren natürliche Verschiedenheit keine künstlerische Absicht aufzuheben vermag. Diese darf sich, um ihre vollkommene Verwirklichung zu finden, gerade am wenigsten über die Grenzen beider täuschen: sie vermag die nothwendige Vermittlung nur dann mit Sicherheit zu geben, wenn sie die Eigenthümlichkeiten beider im Auge behält.

Das Verkennen dieser Grundverschiedenheiten führt auf gewiß irrige Consequenzen — Wagner z. B. zur Beseitigung des Chors, den er wenigstens theoretisch für das Kunstwerk der Zukunft verwirft und dessen Rolle er dem Orchester zuweisen will. Er kämpft hier gegen eine zu fest gewurzelte Macht, die ihr gutes Recht hat. Der Chor, in der Oper wie im Oratorium, ist der Repräsentant jener Grundstimmungen, die gewisse Situationen durchdringen: er vermag sie in einer reineren, von den Schranken subjectiven Ausdrucks befreiteren Form zu geben, er vermag es am besten — analog seiner Stellung in der alten Tragödie — die lyrischen Elemente der Handlung zur Darstellung zu bringen, wenn irgendwo, findet das Reinmenschliche in ihm seinen Träger. Es ist keine Menge, die selbständig handeln will und, hierzu unfähig, allerdings „verblüffen" würde, er stellt den Hauptpersonen, die in der Situation befangen sind, die davon freie Menschennatur entgegen und selbst, wenn er mit in die Situation fortgerissen wird, wird er seinem Wesen nach immer auf einen allgemeineren, lyrischeren Ausdruck hingedrängt.

Auch hier bietet übrigens die Production Wagner's eine vortreffliche Waffe gegen seine Theorie: der Chor im Tannhäuser ist schlechthin unersetzlich. Sollte die christliche Anschauung der sich selbst verzehrenden Leidenschaft entgegengesetzt werden, so konnte jene ihren entsprechendsten und prägnantesten Ausdruck nur im Chor finden, nur in ihm stellt sich die einigende Macht einer vergeistigenden Auffassung des Lebens auch äußerlich dar, während ebenso angemessen die dämonische Macht der Sinnlichkeit in der Venus eine vereinzelte Repräsentation erhält. Wir erinnern

ferner an den Chor der Gefangenen im Fidelio, der sehr glücklich in die Handlung hineingezogen wird, und sehen nicht ab, wie derselbe irgendwie zu ersetzen sein würde.*)

Uebrigens kommt es gar nicht darauf an, daß ein Chor immer leibhaftig auf der Bühne erscheint, er ist doch vertreten — jeder Ensemblesatz drängt seiner Natur nach auf einen chorartigen Schluß, sobald er jene Höhe erreicht, wo der lyrische Schwung nothwendig eintritt; die Hauptfiguren müssen sich schließlich wohl oder übel bequemen, in diesem Stadium für den Chor einzutreten und seine Rolle zu übernehmen. Nur die unberechenbaren Primadonnen und die unmenschlichen Opernbösewichter pflegen sich dagegen zu sträuben und, trillernd oder polternd, ihre Unabhängigkeit zu behaupten. Auch sie müssen sich schließlich der Natur der Dinge fügen.

VII.

Die neuere Musik hat die oben geschilderten Formen immer mehr zu vermitteln und so zugleich die Welt der Thatsachen und der Empfindung in der Oper einander näher zu rücken gesucht: sie hat die Kluft zwischen beiden aber höchstens verdecken, nicht beseitigen können. Der Fortschritt in der Form war auch hier ein allmäliger. Der Ausgangspunkt für die ernste Oper war unzweifelhaft

---

*) Es ist der Wagner'schen Darstellung überhaupt zum Vorwurfe zu machen, daß sie diese Oper nicht in ihr Bereich zieht: freilich lag Grund genug dazu vor, sie allein reicht eben hin, die Construction, die auf das Kunstwerk der Zukunft führen soll, in Frage zu stellen.

Gluck; die mythischen und historischen Stoffe, die man wieder aufnahm, führten auf seine Ausdrucksweise zurück — Spontini knüpft an sie an und steigert sie eigentlich nur materiell, Meyerbeer benutzt, wie Alles, auch sie und setzt sie recht eigentlich zum Mittel seiner auf Contraste berechneten Speculation herab, Wagner geht mit dem ganzen Ernste seiner Richtung auf sie ein und modificirt sie nach seinen Stoffen, die mit den Gluck'schen keinerlei Verwandtschaft haben, den entschiedensten Gegensatz dazu bilden.

Gluck giebt uns den heidnischen Mythus in der künstlerisch freien Auffassung, die ihm eine längst darüber hinausgeschrittene Cultur sehr leicht machte; er begnügt sich damit, die traditionelle Behandlung dieser Stoffe zu veredeln, die Griechen, die zu französischen Hofleuten zu werden drohten, zwar nicht zu Griechen in irgend einem historischen Sinne zu machen, diesen stereotypen Figuren des älteren Theaters aber, indem er auf den humanen Kern derselben zurückging, wieder einige Individualität, einige Bewegung zu verleihen. Sie bewegen sich in den ziemlich engen Schranken, die der in sich abgeschlossene, unserem Bewußtsein ziemlich fremde Mythus ihnen setzt, mit so viel Freiheit, als ihnen der Stoff und die immer noch conventionelle Auffassung desselben irgend gestattet. Gluck giebt uns das Griechenthum in der etwas oberflächlichen, von Kunsttraditionen keineswegs freien, aber maßvollen Auffassung eines humanen, gebildeten Franzosen, seine immerhin deutsche Musik dient dem französischen Geiste — er giebt uns Griechen von gutem Ton, durchweg „nobele" Erscheinungen, die wie die gebildeten Leute der guten

Gesellschaft mit jeder schrofferen Eigenthümlichkeit zurückhalten, deren charakteristische Unterschiede nur in einzelnen feinen Nüancen sich bemerkbar machen. Selbst seine Barbaren haben keine Naturwüchsigkeit, sondern fügen sich dem Herkommen. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß Gluck's Größe hiermit nicht in Frage gestellt werden soll: die Mythen des Alterthums sind uns durch die moderne Production nur in irgend einer traditionellen Form, in einer mehr oder weniger modernisirenden Auffassung nahe zu bringen: die antiken Gestalten, denen wir unsere geistige Freiheit und Beweglichkeit nicht leihen dürfen, werden auch von der modernen Kunst mit jener „Noblesse" abgefunden werden müssen, wenn sie überhaupt nach Gluck je wieder darauf zurückkommen sollte.

Wagner behandelt dagegen mittelalterliche, wesentlich christliche Mythen; sie bewegen sich in den auch von unserer Zeit noch nicht bewältigten Gegensätzen von Geist und Sinnlichkeit und knüpfen zugleich an nationale Erinnerungen an. Auch seine Figuren haben, wie es der mythische Stoff mit sich bringt, eine typische Haltung und die damit verbundene Monotonie — aber Etwas haben sie vor ihren Vorgängern voraus, ein Vaterland. Alle haben entschieden deutschen Typus und wir achten sie darum nicht geringer: in der Fremde freilich würden sie sicher das Loos ihrer Landsleute theilen und dort kaum auf gute Aufnahme oder auch nur Verständniß rechnen dürfen. Wagner's Operndichtungen dulden deshalb schwerlich eine Uebersetzung, und selbst wenn diese gut gelänge, würde eine fremde Nationalität sich nur absonderlich davon berührt fühlen. Wenn Gluck uns im deutschen Gewande nicht

recht munden will, so liegt dies nur daran, daß unsere mittelmäßigen Uebersetzungen die Feinheiten seiner Declamation nicht genug berücksichtigten: bei Wagner läge die Schwierigkeit in dem nationalen Zuge, welcher nicht nur seine Diction, sondern alle Figuren, das Ganze durchdringt.

Der specifische Unterschied des Stoffes, die ganz verschiedene Beziehung, die beide Künstler zu demselben haben, wird auch für die Form maßgebend: es wäre daher sinnwidrig, die Gluck'schen Ausdrucksweisen zum Maßstabe der Wagner'schen zu machen und diese zu verurtheilen, weil sie weit über die Formen jener hinausgehen. Im Ganzen und Großen — abgesehen von den Einzelnheiten, gegen die wir uns schon bestimmt genug erklärt haben — sehen wir in den Wagner'schen Formen die natürliche, durch den Stoff bedingte Steigerung derer, die für Gluck's Intentionen ausreichten.

In der von Mozart eingeschlagenen Richtung, die wesentlich eine moderne, den Weg der Tradition aufgebende ist, die sich auf sich selbst stellt und ihre Figuren aus dem Nichts schafft, damit sie die volle freie Beweglichkeit unseres Bewußtseins in sich aufnehmen können, findet sich keine gleich stete Entwicklung. Beethoven im Fidelio schließt sich ihm eigentlich einzig an, Weber's Begabung ist eine einseitige, die ihn nur in einzelnen Momenten zu einer gleichen Höhe emporführt. Daß ungleich mehr geistige Freiheit, daß Genie für solches Schaffen vorausgesetzt werden muß, daß nur ebenbürtige Geister jene Richtung überhaupt einschlagen können, erklärt uns dies Stocken hinreichend — und wir brauchen deshalb weder an dem ewigen Werthe solcher Werke zu zweifeln, noch die Hoff-

nung aufzugeben, daß auch hier wieder einmal angeknüpft werden wird. —

Der mythische Stoff bietet fast immer einfache Situationen, in denen wenige, sich leicht von einander abhebende Figuren zusammentreten: die thatsächliche Verwicklung ist einfach, der Boden, auf dem sich die Handlung bewegt, den Hörern von vorne herein wenigstens im Allgemeinen bekannt. Es bedarf hier keiner Expositionen, wie sie nothwendig auf den Dialog führen — die Ideen, welche diese Welt zusammenhalten, sind uns allen geläufig. Die Gegensätze der Sage erheischen einen breiten, pathetischen Ausdruck, sie stellt ihre Figuren auf eine solche Höhe, giebt ihnen solche Dimensionen, daß wir eine außergewöhnliche Ausdrucksweise, eine stärkere Farbengebung nothwendig verlangen. Das parlante Recitativ scheidet daher fast ganz aus: wir erwarten von dieser Kolossen gehaltene, rhythmische Begungen. Auf der anderen Seite fügen sie sich dem Schwunge der zwanglosen Melodie ebenso wenig, sie sind zu schwerfällig, ihm zu folgen, und durch ihr ganzes Wesen auf rhetorische Formen angewiesen. Schon einem Gluck'schen Helden will es nicht recht anstehen, wenn er uns in einer Arie ziemlich weitläufig zuletzt nur das sagt, was wir längst von ihm wissen — gerade von diesen uns von vorne herein bekannten Personen verlangen wir, daß sie sich bewegen, durch die Handlung beleben. Typische Charaktere, deren Umrisse mit ihrem ersten Auftreten feststehen, können uns nur im Conflicte, in der Handlung fesseln. Daher vermeidet Wagner mit Recht, uns mit lyrischen Einzelnheiten aufzuhalten — er läßt die Handlung stetig fortlaufen und zeichnet die Beziehung der ein-

zelnen Personen zu ihr immer in wenigen, nicht ins Detail ausgeführten Strichen. Er kommt auf melodische Pointen, ruht aber nicht in ihnen aus, sondern eilt unaufhaltsam weiter. Daß die Musik hierbei oft nicht ihr Recht erhält, haben wir erwähnt: im Ganzen und Großen müssen wir aber doch mehr den Stoff, als Wagner hierfür verantwortlich machen. Zu den lyrischen Abschlüssen, auf die der musikalische Ausdruck nothwendig führt, kommt auch er mit oder wider Willen: seine Schlüsse sind fast alle so absolute Musik, als irgend eine, und wir können ihn darum nur loben.

Daß auch trotz seiner immer vermittelnden, entwickelnden Manier jene Grundformen fühlbar werden müssen, liegt in der Natur der Dinge. Sie entgehen uns auch nicht in den Finales der ältern Oper — die Acte der neueren haben aber ganz die Anlage des alten Finale, man kann mit Recht sagen, daß sie mit dem Finale beginnen. Das Thatsächliche löst sich so auch bei Wagner sehr oft merklich von dem Musikalischen ab und er hat selbst ganze Figuren, in denen sich die natürliche Differenz beider deutlich macht. Der hausväterliche Edelmuth des Landgrafen im Tannhäuser ist so absolut langweilig, daß wir diesem vortrefflichen Manne den Aufschwung in die lyrischen Formen der Musik nicht zu gönnen vermögen. Die bloße Gutmüthigkeit ist in ihrer Monotonie unmusikalisch, sie mag declamiren, wie sie will. Die ältere Oper benutzte ihren Vortheil und ließ solche Figuren ganz schweigen: der edelmüthige Pascha in der Entführung hat so viel Tact, gar nicht zu singen.

Im Einzelnen fühlen wir jene Gegensätze gerade deshalb durch, weil die Musik gegen ihr Wesen als Mittel behandelt wird. Wir vermißten bei Wagner die Scheu, die wir von Jedem vor der Sprache, diesem Gemeingute, verlangen, die Unterordnung unter diese historische Macht: die Reinheit seiner künstlerischen Absichten, die Hingebung an den poetischen Stoff vermag uns nicht gegen diesen Mangel blind zu machen. Eines speciellen Nachweises, daß er die hier gezogenen Grenzen sehr häufig überschritten hat, überhebt uns seine Theorie, welche sie grundsätzlich negirt: es wird Niemand daran zweifeln, daß Wagner ganz der Mann ist, seinen Ueberzeugungen auch in der Praxis rücksichtslos zu folgen, daß er also die musikalische Willkür, welche er predigt, auch wirklich geübt hat. Wir bemerken nur noch, daß bei einem abschließenden Urtheile über Einzelnheiten seine meisterhafte Behandlung des Orchesters stets mit in Rechnung zu ziehen ist. Die weicheren Klangfarben desselben, die Elasticität, die es auch bei den härtesten Fortschritten zu beweisen vermag, verdecken viele Schroffheiten wenigstens einigermaßen — Wagner ist nach einem Clavierauszuge auch von seiner rein musikalischen Seite nicht gerecht zu beurtheilen. —

Vieles rechtfertigt sich einigermaßen durch das Mährchenhafte seiner Stoffe. Wir meinen hier nicht das „Wunderbare“ in dem besonderen Sinne, den Wagner damit verbindet, worunter er die äußerste Concentrirung des Mythus in einer knappen, stetig fortlaufenden Handlung versteht, und welches nichts ist, als das, was man gewöhnlich im Gegensatz zur gemeinen Wirklichkeit poetische

Wahrheit nennt, sondern dasjenige, welches in der älteren Oper eine große Rolle spielte und daher auch das Opernhafte genannt wird. Die Einführung fremdartiger, absonderlicher Wesen, nebelhafter Figuren führt in der Darstellung nothwendig auf Uebertreibungen. Aburtheilende Kritiker können sich leicht durch einige vergleichende Studien diese Ueberzeugung verschaffen: wir verweisen sie z. B. auf Spontini's Cortez und Schubert's Gesänge aus dem Ossian, wo die Ungeheuerlichkeit des Stoffes auch diese Meister zu Willkürlichkeiten fortreißt, die oft den Wagner'schen völlig gleichstehen.

Hierbei ist zu berücksichtigen, daß Wagner auch diese Seite seiner Stoffe mit dem größten Ernste, seiner Natur gemäß ohne allen Humor nimmt. Er begnügt sich nicht damit, ein phantastisches Bild fabelhafter Situationen zu geben, die Phantasie anzuregen: er sucht auch hier zu erfassen und den erträumten Gestalten die Macht voller Wirklichkeit zu verleihen. Dies gelingt der Energie seines Ausdrucks auf die überraschendste Weise, weniger in den betäubenden Lauten des Venusbergs, als z. B. in den einfachen Phrasen des Lohengrin an seinen Schwan, deren Innigkeit unwiderstehlich auf den Boden hinüberzieht, auf den sich der Componist stellt. Ein treffendes Gegenstück hierzu bietet die naive Behandlung des Mährchenhaften in der Zauberflöte, deren Stoff, abgesehen von Einzelnheiten, nicht alberner ist, als jedes andere Mährchen. Mozart geht mit Humor auf das ganze Zauberwesen ein, er will es nur der Phantasie, für die es keine Kritik giebt, nahe bringen, und er erreicht dies Ziel in seiner Weise so glänzend, als irgend ein — Mährchenerzähler. Wer mehr darin sucht,

mag sich die Schuld des Unsinns, der sich ergiebt, lediglich selbst beimessen.

Das Mißverhältniß der alten Oper zwischen Wort und Ton konnte nach dem Vorausgeschickten auch bei Wagner nicht zur völligen Ausgleichung kommen. In den älteren Texten herrscht die Wortphrase, der Dichter erfand eigentlich nur einige Situationen, zeichnete dieselben so allgemein und vag, als möglich, und mühte sich um die Specialitäten des Ausdrucks sehr wenig. Er lieferte Umrisse, die der Musiker erst zu Etwas machen sollte, die Schattirung deutete er nur mit wenigen Strichen an, die meist gewissenlos hingeworfen und vom Musiker dann wenig respectirt wurden. Alle Einzelnheiten erschienen als Phrasen, d. h. als einem äußerlichen Zwecke dienende Ausdrucksformen ohne eigene innere Nothwendigkeit, die durch jede beliebige andere Wendung mit derselben Wirkung zu ersetzen sind. Die Geschmacklosigkeit unserer Uebersetzer hat hierin das Aeußerste geleistet und die Wagner'sche Kritik ist gegen diesen Unfug in ihrem vollsten Rechte. Wagner's Unterschätzung der Musik in ihrer Selbständigkeit hat ihn aber nothwendig nach der entgegengesetzten Seite fortgerissen: wir finden deshalb bei ihm — namentlich auf der Basis der verminderten Septimen-Accorde — sehr häufig Wendungen, die nur musikalische Phrasen zu nennen sind, in sich gleichgültige Sätze, die sich nicht bis zum Charakteristischen erheben, deren Stelle jeder andere gleich rhythmisirte Satz vertreten würde; die Musik erscheint dann lediglich als Mittel einer klangvollen Recitation, also nicht in der Würde, die sie in Anspruch nehmen kann. Erhält er sich auch mit diesen Mitteln, wie oben

zugegeben wurde, immer auf einer gewissen Höhe des dramatischen Ausdrucks, so ist es doch nur dieselbe, die etwa die Kanzelberedtsamkeit in ihrer eintönigen Weise immer wieder mit den alten Mitteln erreicht und der wir künstlerische Bedeutung kaum zugestehen können.

Wir machen ihm hieraus keinen eigentlichen Vorwurf: es liegt in der Oeconomie eines jeden complicirten Kunstwerks, daß es nicht immer gleichmäßig zu spannen vermag, daß auch das Gleichgültige darin einen gewissen Raum einnehmen muß. Wer sich stundenlang in musikalischen Ausdrucksformen bewegt, kann nicht immer gleich interessant und prägnant sein — er muß es aber auch gar nicht sein wollen. Wagner's Streben, seine Musik stets auf der gleichen Höhe, oder richtiger immer in der gleichen Unterordnung zu halten, steht im Widerspruch mit diesem öconomischen Grundsatze, macht sich uns deshalb häufig fühlbar und läßt uns den Widerstreit der verschiedenen Elemente, die sich in der Oper vertragen sollen, deutlich genug merken. Indem er dem Worte sein volles Recht angedeihen läßt, sinkt er nothwendig an vielen Stellen zur musikalischen Phrase herab — sein Streben nach einer vollkommenen Gleichmäßigkeit des Ausdrucks beweist nur die Unmöglichkeit, dies Ziel zu erreichen, und berührt uns mitunter fast peinlich. —

Wir stehen auf der anderen Seite nicht an, auch der Wortphrase in der älteren Oper ein gewisses Recht einzuräumen, eine ähnliche Toleranz gegen sie zu üben, und weisen hier unbedingt nur die herkömmlichen Albernheiten und Geschmacklosigkeiten zurück. Die Phrase auf beiden Seiten ist eine Consequenz der ganzen Gattung, der Misch-

form der Oper — ihre schwache Seite, aber ein unvermeidliches Uebel, das man auch in den älteren Werken wenigstens als solches anerkennen muß. —

Die absolute Form der Oper hat Wagner nicht gefunden und nicht finden können: es giebt überhaupt eine solche nicht. Die komische Oper und ihre Stoffe bedürfen einer complicirteren, bunteren Verwicklung, sie muß dem Detail menschlicher Existenz viel näher treten, die Thatsachen beanspruchen in ihr viel mehr Raum: die älteren, naiveren Formen entsprechen diesem Wesen und der Versuch, die Wagner'sche Manier für solche Stoffe einzuführen, würde den besten Beweis für unsere Behauptung führen, daß zwei selbständige Ausdrucksvermögen, die in ihren Extremen jede Vermittlung unmöglich machen, sich in der Oper mit einander vertragen müssen.

Wagner vergleicht unzählige Mal die Poesie und Musik mit Mann und Weib, ihr Verhältniß mit der Liebe: acceptiren wir auch diesen Vergleich, nur nicht in romanhaftem Sinne, sondern mit einiger Nüchternheit. Sobald die Liebe mehr sein will, als eine lyrische Träumerei, verlangt sie es selbst, daß beide Theile ihre Einseitigkeiten aufgeben, daß sich einer dem Wesen des andern, das er ja als berechtigt anerkennen muß, fügt. Die Liebe ist nicht ohne eine gewisse Unterordnung auf beiden Seiten denkbar. Es ist dasselbe, was wir, ziemlich prosaisch, einen Vergleich nennen, und wobei die kleinen Schwächen auf beiden Seiten natürlich auch ihre Rolle spielen. —

„Aber wir verlangen eine auch äußerlich einheitliche Form, wir haben das Bedürfniß der ungestörten Illusion, wir suchen im Kunstwerke unmittelbare sinnliche Gewißheit:

Alles dies gewährt uns die zerstückelte, auf Einzelnheiten beschränkte Manier der Alten nicht" — wird man uns sagen. Die Kunst kann aber überhaupt nie volle Wirklichkeit geben, sie braucht sie deshalb auch nicht zu wollen: sie giebt eine Welt des Scheins und es führt auf Absurditäten, hier alles auf die Gesetze der Wirklichkeit zurückführen zu wollen. Wer in der komischen Oper bei dem Wechsel von Dialog und Musik nicht zur vollen Illusion und Genuß kommt, wessen nüchterner Verstand von vorne herein über diese Differenz gegen die gewohnte Wirklichkeit nicht hinauszukommen vermag, der darf sich consequent auch nicht von tragischen Schauspielern hinter's Licht führen lassen und mag sich dann von Anfang bis zu Ende darüber verwundern, warum die Leute eigentlich überhaupt singen. Man muß der Oper von vorne herein die Concessionen machen, die ihr Wesen verlangt, wie man jedem einzelnen Meister das Recht zugestehen muß, sich in seiner Weise auszudrücken. Die Kritik mag sich darin gefallen, in Händel, Bach, auch Mozart allerlei Formalismus triumphirend nachzuweisen: sie erreicht damit Nichts, als sich selbst den Genuß des Großen und Herrlichen zu verbittern, den derjenige in ihnen findet, der sich diesen Heroen gegenüber unterzuordnen, die Naivetät ihrer Zeit sich wenigstens momentan zu geben weiß. Die Kritik mag dem Genusse folgen; auf der Basis desselben und bewahrt vor leeren Abstractionen, wird sie dann das relative Recht auch dieser Formen sehr wohl zu begreifen wissen.

Wagner selbst hat auf dies Verlangen der vollen sinnlichen Gewißheit einen zu großen Werth gelegt. Die Kunst hat sie zu erstreben, in ihr aber nicht ihr letztes Ziel.

Es ist dies eine ästhetische Präjudicialfrage, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Wir geben ihm zu, daß die neuere Kunst allerhand sublimen Intentionen zu viel von diesem Streben geopfert hat, müssen aber bestreiten, daß man diesen Gesichtspunkt überhaupt zum Hauptprincipe der Kritik machen kann, wie es Wagner versuchte. Wir wollen ihm nur eine Consequenz ziehen, die er selbst übersehen hat. Er hat vergessen, daß die Gesichter der Schauspieler leider meist nicht die ideale Schönheit zu haben pflegen, die unser Auge verlangen möchte. Wer hier die volle Illusion will, wird häufig an der Nase des Lohengrin Anstoß nehmen, die bedenklichsten Blicke auf den Mund des Tannhäuser werfen müssen. Die Consequenz führt hier auf die tragische Maske der Alten zurück — Wagner wird sie aber selbst nicht ziehen wollen.

VIII.

Wir sahen, daß Wagner sich einen seinen christlich-romantischen Stoffen entsprechenden Stil geschaffen hat. Man mag diesen einen Mährchenstil nennen, sich antipathisch gegen jene Stoffe verhalten: man gebe aber zu, daß jener durch diese in der Hauptsache bedingt ist, und beurtheile auch Wagner zunächst nur von den Voraussetzungen aus, von denen er selbst ausgeht. Dies sein gutes Recht kann man anerkennen, ohne sich über seine musikalische Einseitigkeit zu verblenden. Sein Haß gegen die „absolute“ Musik, welche die Poesie zur Folie herabsetzte, hat ihn nach der entgegengesetzten Seite getrieben: er verfährt mit der Musik despotisch, verkürzt ihr Recht und ihre Selbstän-

digkeit, man kann ihn einen musikalischen Absolutisten nennen.

Es liegt übrigens im Wesen der Musik, zu solchen Uebergriffen zu verleiten. Sie wird von der Empfindung beherrscht, die Willkür aber ist eine wesentliche Seite aller Subjectivität, ein Moment, das überwunden werden soll, aber nie ganz zu beseitigen ist. Die Schwierigkeit, der Empfindung in Tönen einen bestimmten, concreten Inhalt zu geben, die Sehnsucht nach einem solchen, führt leicht zu dem Versuche, das Unmögliche möglich zu machen. Es kann dies kaum befremden, wenn man nur z. B. der Romantiker gedenkt, die im Anfang des Jahrhunderts die Willkür in poetischen Formen, welche ihr viel mehr Widerstand entgegensetzen, unter dem Vorwande der Genialität auf die äußerste Höhe trieben.

So ist denn auch der Absolutismus, der sich über die ersten Grundgesetze der Musik, die des Wohllauts, hinaussetzt, um Intentionen zu verfolgen, die durch die Musik nicht zu erreichen sind, schon älteren Ursprungs. Deutliche Spuren davon finden sich schon bei Bach und Beethoven, natürlich in anderem Sinne, als bei Wagner.

Bach's regem Geiste ist die unablässige Bewegung, der unaufhörliche Fortschritt das Wesentlichste. Im Eifer der Polyphonie, im Drange sich in seinen Combinationen immer zu überbieten, scheut auch er Unklarheiten, Unförmlichkeiten im Einzelnen nicht: das Herrschsüchtige, Despotische liegt in seiner ganzen Manier. Er opfert den Wohllaut, welcher einfache Gliederung, gleichmäßigen Fortschritt, Durchsichtigkeit der Einzelbildungen voraussetzt, der Consequenz in der Bewegung der Stimmen. Er hängt an

seinem Systeme, seine Unklarheiten gehen aus seiner Methode, aus methodischem Fanatismus hervor, der bei ihm übrigens nie zu bloßem Formalismus erstarrt, sondern sich mit einer naiven Freude an dem unerschöpflichen Reichthume paart, den die Harmonie dem combinirenden Geiste bietet. Bach ist auch als Musiker wesentlich orthodox, er hält an seinem Systeme so fest, wie an seinen Dogmen, und da kann es freilich nicht ohne Härten abgehen. Dies System läßt ihn selten zu melodischem Flusse kommen: sobald sein Gefühl eine freiere, mächtigere Bewegung annimmt, tritt seine religiöse und musikalische Orthodoxie dazwischen und führt ihn in die alten Geleise zurück. Auf seinem beschränkten Gebiete wühlt er aber in die Tiefe, die Mystik seiner Empfindung, gebannt in jene methodischen Schranken, wagt innerhalb der Grenzen derselben Alles; geht bis an die äußerste Grenze des Möglichen und darüber hinaus und stellt — immer in majorem dei gloriam — auch Klarheit, Uebersichtlichkeit und Wohllaut oft genug in Frage. Bei aller Ueberschwänglichkeit und Kühnheit im Einzelnen ist er im Ganzen aber sehr maßvoll. Obwohl er hauptsächlich auf harmonische Verwicklungen ausgeht, hält er doch meist an der Haupttonart fest und tritt nur mit dieser verwandten Elementen in Beziehung. Ganz consequent; sein schlichtes, durch und durch religiöses Wesen birgt keine großen Gegensätze in sich, die zu großen Fortschritten drängten, seine ganze Gefühlsrichtung führt ihn nothwendig zur Monotonie.

Beethoven dagegen ist von vorne herein der Mann der Contraste. Es handelt sich bei ihm nicht blos um Himmel und Hölle in einem dogmatischen Sinne, er zieht

die ganze Menschennatur mit allen ihren Gegensätzen in sein Bereich. An die festen Mozart'schen Formen anknüpfend, erhebt er sich schnell zur Selbständigkeit, ohne zunächst Klarheit und Abrundung aufzugeben, schreitet aber nun immer weiter vor — wie wir schon oben angedeutet haben, bis über die Grenzen nicht nur seiner Begabung, sondern der Kunst selbst hinaus. Auch seine späteren Werke haben die reinsten, großartigsten Intentionen, ihre Anlage im Großen und Ganzen läßt dies nicht verkennen, es verläßt ihn aber immer mehr die Kraft, dieselben im Einzelnen mit der alten künstlerischen Liebe und Freiheit durchzuführen, die Aufgabe, die er sich selbst setzt, zu bewältigen. Er entwickelt hier in contrapunktischen Formen eine ähnliche Willkür, wie Wagner in seinen harmonischen Fortschritten: die einzelnen Stimmen erlangen eine beängstigende Selbständigkeit, der Meister kann die Geister, die er beschwört, selbst nicht mehr bannen, sie treiben ihn zur Furcht vor sich selbst. Glaubt er Herr über sie zu sein, so schrillen sonderbare, trügerische Töne dazwischen, die alles Uebrige überwältigen, die Combination reißt ihn fort, bis oft ein babylonisches Sprachgewirr entsteht, ungeheuer, kolossal, aber betäubend. Freilich ist es immer der geniale Beethoven, der dies Unwesen treibt, es zucken Blitze seines Geistes durch den Nebel: das macht das Ganze aber fast noch unheimlicher, gespensterhafter.

Es gehört zum guten Ton, Beethoven in diesen Werken am größten zu finden. Wir geben gern zu, daß die Dimensionen darin großartig, daß ihre Originalität gar nicht zu bestreiten ist, daß sie den ganzen Reiz, das eigenthümlich Anregende des Räthselhaften haben. Wer sie

aber unbefangen an den früheren Werken Beethovens selbst mißt, wer sie nicht isolirt, sondern als Momente seiner Entwicklung betrachtet, dem müssen sich diese Räthsel lösen. Es sind die mit aller Pietät, mit der größten Theilnahme hinzunehmenden Ergießungen eines unglücklichen, durch und durch verstimmten genialen Geistes, Mittheilungen eines kranken Mannes, der sich gegen die Krankheit mit Riesenkräften wehrt, aber ihr erliegen muß. Wir nehmen so selbst das Launische, Schrullenhafte, Ueberreizte mit Antheil hin, wir sind entzückt, auf Spuren der alten Kraft zu stoßen, die sich dann sofort auch die angemessene klare Form zu schaffen versteht, wir beklagen es, wenn sie nicht ausreicht, die über ihm lagernde krankhafte Schwermuth zu zerstreuen, wenn die Ahnungen, zu denen sie noch fortzureißen vermag, durch sie keine Erfüllung finden — aber als Muster der Kunst, als Fingerzeige der von dieser einzuschlagenden Richtung vermögen wir sie nicht anzuerkennen.

Das Schicksal Beethoven's brachte es mit sich, daß ihn die Musik, die Fähigkeit und das Bedürfniß, sich mit ihren beschränkten Mitteln auszudrücken, glücklich und unglücklich machen mußte. Er schleuderte in seinen letzten Werken der Welt Manifeste voll Liebe und Haß zu, die ihm eine unendlich traurige Lage abpreßte. Es war nicht mehr der heitere, beglückende Dienst der Kunst, der ihn begeisterte, im Schaffen befreite, es war der Kampf mit einem übermächtigen, ihn erdrückenden Verhängniß, der sie ihm abrang. Die einzige Thatsache seiner Taubheit löst die Räthsel, die in ihnen gesucht werden, sie erklärt nicht blos die Klangunerhörtheiten, sondern die ganze Art, wie er das Detail behandelt, die Gleichgültigkeit gegen die

Abrundung der einzelnen Tongestalten, die Gleichgültigkeit gegen die technische Ausführbarkeit. Besonders die Letztere ist hier charakteristisch. Beethoven wollte zunächst nur seinem eigenen Bedürfnisse, seiner Phantasie genügen, auch er unternahm es dann, wider die Natur der Dinge anzukämpfen.

In alledem constatirt sich nur eine Unzulänglichkeit dieser Werke. Man wird uns wieder mit der anerkannten „Tiefe" derselben entgegentreten — wir wiederholen dann nur, daß wir eine solche im hergebrachten Sinne überhaupt für die Musik nicht anerkennen. Man mag einen Gedanken als den Kern der neunten Symphonie annehmen, man mag die ganze Gliederung des großartigen Werkes eine gedankenmäßige nennen: die künstlerische Durchführung desselben wendet sich doch nur an das Gefühl und die Phantasie und spottet aller Dialectik, die ihr folgen möchte. Spricht man uns aber von einer unbegriffenen Tiefe der Empfindung, so erwidern wir, daß die tiefste Empfindung ihrer Natur nach nothwendig die einfachste, reinste Form erstrebt, die Contraste in sich aufhebt, nicht nebeneinander bestehen läßt — rechtfertigt man jene Unförmlichkeiten durch die Erhabenheiten der Intentionen, so entgegnen wir, daß damit die Kunst nicht abzufinden ist. Das Productionsvermögen muß vielmehr Kraft genug haben, zu der Intention die vollendete, durchweg klare, der Natur des künstlerischen Materials entsprechende Form zu fügen. Jedenfalls ist nicht das Unklare, Räthselhafte eine Tiefe, die man loben darf, am wenigsten in der Kunst, die aus der geistigen Freiheit hervorgehen und auf sie wirken soll: wir begnügen uns nicht mit Ahnungen, wo wir

Anspruch auf die unmittelbarste, lebendigste Gewißheit haben.

Sollen wir ganz offenherzig sein, so müssen wir es aussprechen, daß man nur da von „tiefer" Musik zu sprechen pflegt, wo man ein Mißverhältniß zwischen dem wirklich Ausgedrückten und dem Intendirten fühlt. Die Hörer sind, namentlich wenn es sich um einen anerkannten Namen handelt, bescheiden genug, die Unzulänglichkeit, die eigentlich in dem Werke steckt, in sich zu suchen. Gelingt es ihrem angestrengten Bemühen nicht, sich vollkommen zu orientiren, vermag ihr Ohr den Combinationen eines großen Meisters nicht immer zu folgen, so trösten sie sich selbst mit jener „Tiefe". Darum wird Mozart, dem man Tiefe der Empfindung schwerlich absprechen wird, nicht unter die tiefen Musiker gezählt — natürlich, weil er nie mehr unternimmt, als er wirklich vermag. Dagegen sind Bach und Beethoven zu diesem Lobe hauptsächlich durch ihren geschilderten Absolutismus gekommen: die Rücksichtslosigkeit ihrer Bildungen, die Monotonie des ersteren, die unvermittelten Contraste des letzteren verleiten zu der Annahme, auch ihnen sei die Musik Mittel zum Zwecke, es handle sich um einen über die Musik, die unmittelbare Darstellung hinausliegenden Inhalt. Da man diesen trotz aller Anstrengung nicht mit einiger Sicherheit feststellen kann, so nimmt man jene bescheidene Stellung ein. Leider pflegt diese in Hochmuth umzuschlagen allen denen gegenüber, die sich dem Dogma der Tiefe nicht ohne weiteres fügen wollen — man verachtet in ihnen die Uneingeweihten.

In der Literatur, wo die Macht der Verstandeskriterien eine viel größere ist, constatirt sich die Wahrheit

schneller. Es zerbrechen sich wenige Deutsche mehr den Kopf über den zweiten Theil des Faust, und für die Dunkelheiten und Grübeleien im alten Shakespeare entschädigt man sich frohen Muthes in dem frischen, völlig verständlichen Leben, das in den Stücken seines früheren Alters herrscht. Die Pflicht der Literarhistoriker ist es, den großen Geist der alternden Künstler bis in ihre späteren Werke zu verfolgen — es ist die Pflicht ihrer Nachfolger, sich damit bekannt zu machen, aus diesen Trümmern zu lernen, was der Kunst noch zu erstreben bleibt: es ist aber ein Mißgriff, solche hinter ihrer Intention zurückbleibende Werke zum Muster zu nehmen, blos weil sie einem großen Geiste sich schmerzhaft entrungen haben und die Spuren eines gewaltigen Processes, nicht aber die künstlerischer Freiheit und der Beherrschung des Gegenstandes an sich tragen.

Etwas ganz Anderes ist die Tiefe der Auffassung: diese ergiebt sich aus der Erkenntniß des Zusammenhanges der Entwickelung des Künstlers mit seiner Culturepoche, aus dem historischen Verständniß seines Werdens. Es gilt dann, die unendlich reichen Züge in Beethoven's Werken z. B. zu einem Gesammtbilde zu vereinigen, die Gesinnung und die Begabung näher zu charakterisiren, aus der sie entstanden, ein ganzes reiches Dasein zu reproduciren. Während das unmittelbare Verständniß, der Genuß die Werke isolirt, erhebt eine solche Auffassung sie zu Momenten einer Entwicklung. Die Tiefe liegt hier in der Erkenntniß, welche das Verständniß des Einzelnen zu ihrer Voraussetzung hat.

Es ist Thatsache, daß die Mehrzahl der Künstler selbst diese Ansichten nicht theilt: gerade die strebenden unter ihnen haben an die endlichen Seiten der Vorgänger angeknüpft. Sie verwechselten das Unbegriffene und Unbegreifliche mit dem Großen und suchten die Tiefe da, wo das Publikum sie nun einmal finden wollte. Mendelssohn macht hier eine rühmenswerthe Ausnahme, er theilt mit Mozart jene Selbstbeschränkung, die Klarheit über die Grenzen seiner Macht und der Kunst. Die Uebrigen wollten das Werk da fortsetzen, wo es Beethoven hatte liegen lassen: der Geist seiner späteren Werke spukt unheimlich durch die nachfolgende Literatur. Wir wollen im Vorübergehen nur auf zweierlei aufmerksam machen.

Die großen Dimensionen der Beethoven'schen Werke schrumpfen selbst bei den besten Nachfolgern in Miniaturformat zusammen: sie haben nicht die gewaltige Brust, den langen Athem des Meisters. Die meisten sind Leute, die im kleinen, privaten Leben viel Liebenswürdigkeit und Anmuth entwickeln könnten, die aber nach seinem Beispiel durchaus den großen Herrn, eine politische Rolle spielen wollen. Sie werden so nothwendig zur Carricatur, und haben ihn nur in der Formlosigkeit überboten. Von ihnen stammt die capriciöse Behandlung der Rhythmen nicht etwa in einzelnen Partien, sondern in ganzen Compositionen. Schumann und seine Anhänger sind in ihren Clavierstücken nach dieser Seite von der bedenklichsten Willkür: die moderne Technik, die keine Schwierigkeiten mehr anerkennt, hat sie zunächst zu diesem Mißbrauche verleitet. Will man ganz modern sein, so schreibt man seine Melodien

auf den schlechten Tacttheil und treibt mit Synkopen einen ähnlichen Luxus, wie Wagner mit den verminderten Septimenaccorden. Es ist derselbe Absolutismus auf einem andern Felde; man entzieht sich der Nothwendigkeit, auch die rhythmische Dissonanz aufzulösen, sie nur als Gegensatz zu gebrauchen, man schreibt in lauter Dissonanzen. Tröstlich ist es auch in diesen Fällen, die ganze Harmlosigkeit der hinter solchen Vermummungen steckenden Geschöpfe zu sehen, sobald man sie auf ihren natürlichen Rhythmus zurückgeführt hat. —

So ist die Sprachverwirrung auf das Höchste gestiegen. Die Lyrik allein hat sich bisher reinere Formen bewahrt. Hier war kein Beethoven zu überbieten, die moderne Kunst fand hier noch jungfräulichen Boden. Schubert war gerade in seinen besten Sachen so maßvoll zu Werke gegangen, daß die Nachfolger noch Raum genug fanden. Er hat noch jene einfachen Melodien, die mit einem Wurfe treffen, was sie wollen. Der Text setzt hier auch der Willkür entschiedene Schranken entgegen und die Eigenthümlichkeit der modernen Lyrik ist allen Gewaltsamkeiten abgeneigt.

Diese liebt es nämlich, Gegensätze fein durcheinanderspielen zu lassen; in jedes kleine Liebeslied sucht man noch etwas Besonderes, ein Stück modernen Bewußtseins hineinzulegen — dem Worte gelang dies und die Lyrik wurde piquant. Für die Musik wurde hierdurch der volle Strom der Empfindung etwas gehemmt, man sah sich genöthigt, an sich harmlose Texte in ein Gewand zu kleiden, das einzelne schmerzliche Accente leicht in sich aufnahm, man nahm einen zurückhaltenden Ton, eine maßvolle Haltung

an. Es läßt sich nicht leugnen, daß dies unserem Wesen, wie es nun einmal ist, auch wirklich entspricht. Unsere Empfindung hat ihre Einfalt verloren, wir leben fortwährend in tausend Beziehungen, die alle ein Recht auf uns haben und sich zwischen uns und unser Gefühl drängen. Diesen Bedürfnissen entspricht der moderne Liederstil von Schumann *) und Franz. Sie schattiren ihre melodischen Motive durch feine Wendungen, die immer wieder neue Lichter auf sie werfen, sie bald in Frage stellen, bald bestärken. Es geschieht dies meist auf die unscheinbare Art, die zur Erreichung jenes Eindrucks unumgänglich ist, mit feiner, stets vermittelnder Technik. Wir sehen darin den diametralen Gegensatz zum Wagner'schen Ausdrucke, welcher der Leidenschaft in ihrer ganzen Naturwüchsigkeit die gesteigertste, rückhaltsloseste Sprache zu geben sucht.

Es stand zu erwarten, daß man auch diese Extreme combiniren, daß man in die kleinen Dimensionen der Lyrik die auf ganz andere Verhältnisse berechnete Manier Wagner's einführen würde. Der Versuch ist schon gemacht durch Hans von Bülow (Op. 1, Leipzig bei Kahnt) und Joachim Raff (Op. 51, Leipzig bei Kistner), welche beide als Anhänger der Wagner'schen Richtung gelten.

Dramatisirende Auffassung des lyrischen Stoffes ist nur dem ersteren in einzelnen Fällen zum Vorwurf zu

*) Wenn wir von Schumann sprechen, so meinen wir ihn in seinen älteren Werken bis etwa zu der Peri. Seitdem ist er, wie sich leider nicht mehr verhehlen läßt, verkommen, manierirt im traurigsten Sinne des Wortes. Beispielsweise verweisen wir auf die Lieder Op. 119, 125.

machen: diese Sünde straft sich selbst. Die Lyrik isolirt sich, sie singt ihre Freude und ihre Noth sich allein, ihre Lieder sind nicht an die gegenwärtige Geliebte gerichtet, diese darf höchstens aus der Ferne auf ein Ständchen lauschen. Sucht man dem lyrischen Ausdrucke dagegen die unmittelbare Lebendigkeit des dramatischen zu geben, rückt das Ganze in die Gegenwart, läßt die Darstellung die Empfindung in die Action übergehen, so entsteht ein komischer Effect: das Liebeslied wird zur Liebeserklärung, oder vielmehr, da die Lyrik zur Handlung doch nicht fortschreiten kann, zur Studie, zur Probe der Erklärung. Es ist dies das Wollen und Nichtkönnen, eine lächerliche Situation. Wirklich dramatische Stellen sind nur erträglich in erzählenden Gedichten, wo eine bestimmte, der Phantasie schon vorgeführte Handlung in ein eingebildetes Leben tritt; in lyrischen Gedichten, in Liedern aber hat der dramatische Ausdruck nur in dem Sinn ein Recht, daß die Empfindung durch ihn sich zu solcher Höhe steigert, daß sich eine Handlung vorbereitet, daß die Leidenschaft fühlbar über die lyrische Isolirung hinausdrängt. Zu der Action selbst darf es aber nicht kommen, wenn nicht die Heiterkeit des Hörers angeregt werden soll.

Harmonische und melodische Nothwendigkeiten sind der neuen Doctrin gemäß beiden genannten Componisten bloße Vorurtheile: der emancipirteste ist aber J. Raff, er combinirt jenen Beethoven'schen, Schumann'schen und Wagner'schen Absolutismus. Er bietet uns Geibel'sche Lieder, Gedichte dieses correcten, den glattesten Formen sich fügenden Sängers, des Lieblings der Damenwelt, des Mannes der galanten Schwermuth, „Emanuels“ —

in diesem Namen liegt seine Welt. Zu diesen zahmen Worten jenes wilde Wesen? Allerdings. Es ist jenes Wagner'sche Meer der Harmonie, worauf wir schiffen: wer den Raff'schen Nachen besteigt, mag seine Seele Gott befehlen. Verzagte Gemüther mögen sich zum mindesten auf etwas Seekrankheit gefaßt machen — man sieht, der Wagner'sche Vergleich hat auch seine Schattenseiten. —

In der That wird man harmonisch so durchgeschüttelt, daß auch das feste Land noch unter den Füßen zu tanzen scheint. Dies ist ein Despotismus, wogegen jeder andere zusammenschrumpft. Man macht alle Nöthe einer Sturmnacht durch — jetzt reißt ein Segel, eine Sturzwelle droht den Untergang, das Steuerruder ist schon in den ersten zehn Tacten gebrochen — der Aeolus Raff bläst aber unerbittlich mit vollen Backen und er bläst von Anfang bis zu Ende auf diese Nußschalen, die Geibel'schen Lieder. Sie tanzen auf den Wellen, daß es — eine Freude ist, denn zu ernsthaft darf man die Sache nicht nehmen und nicht vergessen, daß es doch nur der Sturm in einem Wasserglase ist.

Dazu seitenlange Synkopenbewegungen, ausdauernde Verherrlichungen des schlechten Tacttheils, melodische Combinationen der wunderlichsten Art: wir sind ohne langes Experimentiren schon am Ende angelangt, diese Willkür ist nicht mehr zu überbieten*).

---

*) Eine nähere Begründung des Urtheils über die fraglichen Compositionen ist in der Neuen Zeitschrift für Musik gegeben, dort war sie am Orte, hier konnte sie bei dem an sich geringen Interesse derselben füglich übergangen werden.

Arglose Seelen werden vielleicht auch hier Tiefe der Empfindung und Auffassung suchen und sich um das Verständniß mühen. Diese Erscheinungen sind aber nur zu begreifen. Den Zauber einer jener einfachen Schubert'schen Melodien vermögen wir nicht zu enträthseln: der Reiz einer Pflanze, die aus den Händen der Natur kommt, der frische Duft einer Blume ist und bleibt ein Wunder, dessen wir uns nur freuen können. Bei diesen gemachten Blumen ist die Sache viel einfacher, die Ingredienzien sind bekannt, aus denen sie fabricirt werden: eine kleine melodische Phrase, einige „neue" Harmonien, einige sonderbare Rhythmen, eine sehr bunte Färbung, die alle Farben durcheinander wirft, ein sehr gefügiger Text von Geibel, eine Empfindung, die nie vergißt, daß sie sich der Originalität halber von der anderer Menschenkinder möglichst fern halten muß, das Pathos, etwas noch nie Dagewesenes der erstaunten Welt zu bieten, dazu der Glaube an die eigene Unfehlbarkeit und die Verwerflichkeit jeder Beschränkung.

Man mag diese Gebilde als eine äußerste Consequenz der Wagner'schen Theorie ansehen, mit seinem Ausdruck, seiner Production haben sie nichts gemein. Man erinnere sich an das Hirtenlied im Tannhäuser, das Brautlied im Lohengrin, die freilich eine ganz andere Intention haben müssen, als moderne Claviergesänge, aber doch die Ueberzeugung geben werden, daß Wagner seine Lyrik stets von Ueberladung frei halten, daß auch er sich in den kleinen lyrischen Dimensionen stets maßvoll bewegen wird. Die Freiheit seiner dramatischen Bewegung ist eine durch den Stoff bedingte, ohne die gewaltigen Hülfsmittel, die ihm

hier zu Gebote stehen, soll keiner wagen, seine Straße zu gehen. Soviel ist übrigens auch gerade vom Wagner'schen Standpunkte aus klar, daß die gedankenlose Uebertragung seiner Manier auf ganz andere, moderne Stoffe wieder zu Nichts, als zu „absoluter“ Musik führen kann. Es entsteht nothwendig die alte Kluft zwischen Form und Inhalt und im Principe ist es dasselbe, ob gegen die Natur des Stoffs das Ohr gekitzelt oder beleidigt wird.

Wir aber können nicht umhin, gegen die augenscheinliche Verwirrung, gegen die erklärte Willkürlichkeit, die sich der Musik der Gegenwart immer mehr bemächtigt, welche alle Grundelemente schon angetastet hat unter dem falschen Scheine leidenschaftlichen oder geistreichen Wesens, wenigstens zu protestiren. Dem drohenden Verfall gegenüber schien es daher an der Zeit, dem musikalischen Ausdruck sein Recht zu vindiciren. Es handelt sich in ihm um einen Schatz der Nation, gesammelt von den begabtesten Geistern, geschaffen von Männern, welche Anspruch auf unsere Ehrfurcht haben. Diesen keck zu verschleudern, dreist zu entstellen, pietätslos damit zu wirthschaften, ihn jeder Laune dienstbar zu machen, heißt die Gegenwart musikalisch demoralisiren. Wagner's Absolutismus ist auch seine schwache Seite, wir folgen aber diesem genialen Despoten gern, weil ihn eine höhere Nothwendigkeit treibt: die kleinliche Willkür seiner Nachahmer hat für uns nur die Bedeutung, die Gefährlichkeit seines S y s t e m s praktisch darzulegen. —

IX.

Die Stellung zwischen zwei Parteien macht uns zum Schluß noch einige Worte der Verständigung wünschenswerth.

Es galt, von einem gegnerischen Standpunkte aus Zeugniß für Wagner abzulegen — es war daher unumgänglich, die eigenen Grundanschauungen wenigstens einigermaßen darzuthun, auf ihre Hauptdifferenzen mit den Wagner'schen Ansichten einzugehen: nur so konnten wir dem Leser sein Urtheil darüber vorbereiten, ob er einiges Gewicht auf jenes Zeugniß legen will, oder nicht. Wir überschätzen die Bedeutung unserer kritischen Deductionen nicht — wir nehmen das Recht aphoristischer Darstellung für dieselben in Anspruch und verzichten auf jeden Anspruch, eine Widerlegung des Wagner'schen Systems gegeben zu haben. Es wäre dieß auch ziemlich überflüssig. Dasselbe wird in Folge seiner Schroffheit nur die gewinnen, die ihm anhängen müssen vermöge ihrer ganzen Richtung, ihrer Weltanschauung: für diese ist es unwiderleglich. Wir gestehen Wagner zu, daß er im Ganzen und Großen die Consequenzen des Radicalismus für die Aesthetik richtig gezogen hat. Für alle diejenigen, welche Werth auf historische Bildungen legen, ist es dagegen ungefährlich, weil es offen mit seiner feindseligen Richtung auftritt. Es war daher nur die Grunddifferenz zu constatiren und dann dem Leser die Wahl zu überlassen, die jeder für seine Person treffen muß. Wir konnten damit nur den Versuch verbinden, die eigene Meinung als eine gewissenhaft gebildete und unabhängige darzulegen.

Daß diese sich innerhalb bescheidener Grenzen hält, sei erlaubt, hier nochmals hervorzuheben. Wir haben über die Wagner'schen Stoffe nicht abgesprochen, weil wir dem Künstler hier überhaupt die vollkommenste Freiheit der Wahl vindiciren. Man hat ihn auch hierin angefochten, von einer Rückkehr zu einer schon abgethanen, von den Romantikern schon verbrauchten Richtung gesprochen, sich über den Widerspruch derselben mit seinem Radicalismus gewundert, man hat die Stoffe im gehässigen Parteisinne christlich-germanische genannt — für uns hat dieß Alles keine ästhetische Bedeutung. Die Wahl des Stoffes ist natürlich charakteristisch für den Künstler, sie gehört aber nicht zu den Dingen, über die zu streiten ist. Man muß dem schaffenden Geiste die Freiheit zugestehen, sich seine Stätte zu suchen, wo es auch sei: er ist nur verantwortlich dafür, daß er an dem erfaßten Stoffe nun auch seinen Beruf, seine Schöpferkraft wirklich beweist.

Wir betrachten das Kunstwerk überhaupt als ein Gegebenes, oder mit Göthe wie ein Naturerzeugniß, welches die künstlerische Entwicklung der Geschichte mit organischer Nothwendigkeit aus dem Subject hervortreibt und bis zur Frucht entwickelt, die wir zu genießen berufen sind. Wer sich den Genuß des Kunstwerks dadurch verbittern läßt, daß sein Schöpfer ein ästhetischer oder politischer Ketzer ist, wem Parteidoctrinen im Genusse entgegentreten, der steht auf dem Standpunkte des Judenthums und seiner Speiseverbote: er verschmäht eine von der Geschichte gebotene Gabe, die er sich selbst zu ersetzen vollkommen außer Stande ist.

Von diesem Standpunkte aus nehmen wir zugleich für den Hörer die größte Freiheit der Auffassung als ein Recht in Anspruch. Der Autor selbst hat keine competentere Stimme über sein eigenes Stück, als jener, wenn er sich nur über die Voraussetzungen seines Eindrucks klar macht. Das Kunstwerk wird in der That eine selbständige Größe: die Intentionen des Künstlers, seine ästhetischen Grundsätze sind natürlich von großem Interesse für uns, können uns aber nicht binden, die Freiheit der Reproduction — der Genuß ist eine solche — nicht hemmen. Das Werk gehört, sobald es sich vom Autor losgelöst hat, Allen, es wird durch die Veröffentlichung emancipirt. Wagner giebt sich freilich eine andere Stellung zu seinen Schöpfungen: es ist dieß der einzige etwas kleinliche Zug in seinem künstlerischen Auftreten. Die Aengstlichkeit, mit der er seine Kinder hütet, ihr Erscheinen vor dem Publikum überwacht, die Eifersucht, mit der er auch ihre kleinsten Rechte wahrt, seine detaillirten Vorschriften für die Schauspieler, in Betreff der Scene u. s. w., Alles dieß verräth, daß er ihnen nicht jene Selbständigkeit beimißt. Dieß Bevormunden verfehlt seinen Zweck: brechen sich die Opern nicht durch sich selbst Bahn trotz äußerer Mängel, trotz Fehlgriffen der Schauspieler, so wird jene väterliche Sorge ihnen auch nicht zum Erfolge verhelfen. —

Der Tadel der Form Wagner's war ebenfalls nur die Kehrseite eines Lobes. Wo dem Stoffe nach seiner dramatischen Seite hin so gewissenhaft sein Recht wird, wo wir den üblichen Ausschreitungen gegenüber die Selbstbeherrschung, das Maß, das Aufgehen in der Sache, jene sittliche Unterordnung fortwährend bewundern, da muß die

von uns empfundene formelle Willkür doppelt verletzen. Wie wir uns vor dem sittlichen Ernste seiner Conception beugen, so lehnen wir uns ebenso entschieden gegen seinen musikalischen Absolutismus auf, um so entschiedener, als der Kunst gerade von dieser Seite Gefahr droht. Es handelte sich hier um die ungedeckte Flanke der Musik überhaupt: ihr elastisches Material setzt der machtvollen Empfindung so wenig sichere Schranken entgegen, daß gerade hier die größte Wachsamkeit des Künstlers auf sich selbst nöthig ist. In diesem Sinne war es uns wichtig, nachzuweisen, daß die von Wagner gerühmte absolute Freiheit eben so gut auf die Klippe der Manier führt, als der dürrste Formalismus.

Seine Werke haben wir als bekannt vorausgesetzt. Wenn wir auf ihren Inhalt und die Durchführung im Einzelnen nicht näher eingegangen sind, wenn wir nicht den Versuch einer Reproduction gemacht haben, so geschah dies nicht, weil wir allgemeines Raisonnement über eine eingehende Darstellung in diesem Sinne stellen, sondern weil eine solche dem Publikum schon vorliegt. Wir verweisen in dieser Beziehung auf das Werk Franz Liszt's (Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner, Leipzig 1851), welches in der lebendigsten Weise dem Verlaufe beider Opern folgt und so fast den unmittelbaren Genuß der Darstellung ersetzen kann. Es erreicht dies durch die Liebe zur Sache, durch die Begeisterung, welche es dictirt hat, und ist eine Transscription, so meisterhaft als diejenigen, durch welche Liszt Schubert Anerkennung in weiteren Kreisen errungen hat. Nur die größte Engherzigkeit wird aus dem Enthusiasmus der Darstellung Zweifel gegen sie entnehmen

wollen. Hingebung und Begeisterung ist die nothwendige Voraussetzung solcher Reproduction, durch jene wird diese erst möglich.

Die Kritik, die ihre selbständige Stellung wahren muß, kann sich der Production und ihren Geheimnissen nicht in gleicher Weise nähern. Dennoch hoffen wir, daß man durch unsere Auffassung einen ähnlichen Zug hindurchfühlen wird.

Wir haben Wagner vielfach die Geschichte entgegengehalten: wir stehen nicht an, ihn selbst als eine historische Macht anzuerkennen, der wir uns beugen. Wir fassen seine Richtung als eine nothwendige Reaction, er ist schon eine Potenz der Wirklichkeit, ein Sturm, der durch die Welt der künstlerischen Gewissenlosigkeit dahinfährt, über die Bösen wie über die Guten. Er reagirt über alle Geschichte hinaus auf paradiesische Zustände zurück, stürmt gegen alle historischen Formen an — die Geschichte wird aber auch diesen untreuen Sohn in ihre Alles umfassenden Arme aufnehmen, sie wird ihm gestatten, daß er seine Mission erfülle. Wird es ihm auch nicht gelingen, die „absolute" Musik zu vernichten, die Aesthetik umzuwerfen, die Errungenschaften einer langen Entwicklung zu beseitigen, so hoffen wir doch, daß durch ihn ein erfrischtes Leben in unser ganzes Kunsttreiben kommen, daß sich durch seine Werke das künstlerische Gewissen der Künstler und des Publikums stählen wird. Die Scheu, mit der Wagner der Kunst gegenüber tritt, die Verachtung, die er gegen die zur Zeit herrschenden Kunstrichtungen hegt, mag sich auf jene übertragen. Ist die Emancipation gelungen, so wird man, dankbar für die Befreiung, zur Universalität, zur Freude

an allem Schönen zurückkehren, welches uns die Geschichte bietet. Sucht das Publikum dann wieder künstlerische Erhebung, so wird es bei Wagner, in seinem sittlichen Ernste, in der Gewalt seines Ausdrucks solche immer finden, und es wird ihn neben den übrigen großen Meistern verehren und lieben.

Wir aber verfolgen vorläufig nicht ohne ängstliche Spannung die weitere Entwicklung. Wagner's Consequenz hat sich, wie gegen die musikalische, so schließlich auch gegen die Wortsprache gerichtet: in ihren älteren Formen, in ihren ersten Elementen hofft er einen Ausdruck für sein reagirendes Gefühl zu finden. Er wirft die letzte Schranke zurück und scheint zu verkennen, daß die unmittelbare, sinnliche Gewißheit, welcher er sich ganz anheimgiebt, eine noch viel problematischere ist, als die historische, daß er auf einem Boden steht, der jeden Augenblick unter seinen Füßen weichen kann. Wir wollen auch hier nicht über den Erfolg absprechen: die große Kraft der Wagner'schen Production mag auch hier Schwierigkeiten überwinden, denen wir keine Macht gewachsen glauben — er unternimmt es aber, eine Welt rein aus sich zu erschaffen, eine Höhe zu erklimmen, die noch Niemand betreten hat — möge er vor dem Loose der Titanen bewahrt bleiben. —

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.

Vorträge

aus dem Verlage von **Schrödel & Simon** in Halle.

Erdmann, Der poetische Reiz des Aberglaubens .	5 Sgr.
Hertzberg, G., Montenegro. 2. Abdruck. . . .	5 =
Schrader, W., Foucaults Pendelversuch als Beweis für die Axendrehung der Erde. 2. Abdruck. .	6 =
Tholuck, Die Mystik. 2. Abdruck.	5 =
Witte, Palermo.	5 =

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hinrichs, Friedrich

Richard Wagner und die neuere Musik eine kritische Skizze aus der musikalischen Gegenwart

Halle 1854

Mus.th. 1579
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598695-8